Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

OTTO WARTISCH

aus Magdeburg

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1928

EMIL ROHR
Buchdruckerei- und Verlagsgesellschaft m. b. H., Kaiserslautern, Karlstr. 5, Telefon 126
1930

80:114

Studien zur Harmonik des musikalischen Impressionismus

INAUGURAL-DISSERTATION

zur Erlangung der Doktorwürde
der hohen philosophischen Fakultät
der Friedrich-Alexanders-Universität Erlangen

vorgelegt von

OTTO WARTISCH

aus Magdeburg

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Juli 1928

EMIL ROHR
Buchdruckerei- und Verlagsgesellschaft m. b. H., Kaiserslautern, Karlstr. 5, Telefon 126
1930

Referent: Universitäts-Professor Dr. Becking

Dekan: Universitäts-Professor Dr. Noack

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsübersicht.

Seite

Literaturverzeichnis 4

Einleitung. Abgrenzung des Themas. Über Literatur und Musikalien 7

Erstes Kapitel. Neue Harmonik ein Hauptkriterium für den musikalischen Impressionismus 11

Erster Abschnitt. Dichterischer und malerischer Impressionismus „bekannte Größen", musikalischer Impressionismus eine „imaginäre Größe": Verlaines „Art poétique". Pointillismus und Plein-air-Malerei. Entwicklungsgeschichtliches. Kritisches zu Debussys Schaffensweise. „Impressionismen über den musikalischen Impressionismus" 11

Zweiter Abschnitt. Eine an zwei methodischen Fehlern krankende Problembehandlung durch das Schrifttum als Grund der Unklarheit der Anschauung vom Wesen des musikalischen Impressionismus: „Sammelimpressionismus". Traditionelle Ethymologie 18

Dritter Abschnitt. Interpretation des Wortes „Impressionismus" (im Allgemeinen) als Kunst mit materialfremden Eindrücken als Ziel: Berechtigungsnachweis durch dichterische und malerische Belange. Betonung des technischen Moments als Folge. 21

Vierter Abschnitt. Der (im Besonderen) musikalische Impressionismus eine Kunst mit rein malerischen Eindrücken als Ziel: Ton, Farbe und Impressionismus. Belege aus theoretischer Literatur. Sonderharmonik ein technisches Novum des musikalischen Impressionismus. Belege aus praktischer Literatur. Klare Scheidung 27

Zweites Kapitel. Akkordtechnische Exegese der 24 Präludien für Klavier von Claude Debussy . 36

Erster Abschnitt. Untersuchung der 12 Präludien des ersten Heftes und Aufstellung von 6 Grundtypen für die impressionistische Sonderharmonik als Ergebnis dieser ersten Untersuchung . . 36

Zweiter Abschnitt. Untersuchung der Harmonik der 12 Präludien des zweiten Heftes an Hand der aufgefundenen 6 Grundtypen und Bestätigung der letzteren als Ergebnis dieser zweiten Untersuchung 68

Schluß. Zusammenfassende Betrachtung der Resultate des zweiten Kapitels 100

Literaturverzeichnis.

Kunst- und literarhistorische Werke über Impressionismus.

Knapp, Fritz — „Die malerische Problematik der Moderne", Bonn und Leipzig 1922.

Lazar, Bela — „Die Maler des Impressionismus". Teubner 1913.

Meyer-Gräfe, Julius — „Der moderne Impressionismus" Sammlung „Die Kunst", Bd. 11.

Walzel, Oskar — „Die deutsche Literatur seit Goethes Tod", Anhang zu Scherers Literaturgeschichte, Berlin 1920.

Moderne Harmonielehren.

Erpf, Hermann — „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik", Breitkopf u. H. 1927.

Kurth, Ernst — „Romantische Harmonik", Bern 1920.

Schönberg, Arnold — „Harmonielehre", Universaledition 1911.

Weigl, Bruno — „Lehre von der Harmonik der diatonischen, ganztonigen und chromatischen Tonreihe", Schott 1925.

Musiktheoretische Schriften über Debussy und den musikalischen Impressionismus.

Becking, Gustav — „Zur musikalischen Romantik", Dt. Vierteljahrsschrift für Literatur und Geistesgeschichte, Bd. II, Heft 3.

Bekker, Paul — „Musikgeschichte als Geschichte der musikalischen Formwandlungen", Dt. Verlagsanstalt 1926.

Bie, Oskar — „Die moderne Musik und Richard Strauß", Sammlung, „Die Kultur", Bd. 33/34.

Bücken, Ernst — „Führer und Probleme der neuen Musik", Köln, Tonger, 1924.

Caillard, C. F. — „Le cas Debussy" (gemeinsam mit J. de Bérys), Paris 1910.

Cahn-Speyer, Rudolf — „Debussy", Besprechung des Buches von Setaccioli (Dt. von Spiro) s. d., Die Musik, 1912 Heft 12.

Chennevière, Daniel — „C. Debussy et son oeuvre", Paris 1913.

Closson, Ernest — „Die jungfranz. Schule", Signale 1902, Heft 57 und 60/61, 1903, Heft 8/9 und 14/15.
Closson, Ernest — „Pelleas und Melisande in Brüssel", Signale 1907, Heft 15/16.
Daly, William H. — „Debussy, a study in modern music", Edinburgh, Simpson 1908.
Debussy, Claude — „Sur l'influence allemande", Mercure de France, Januar 1903.
Dent, Edward — „Engländer"-Artikel im Adler-Handbuch.
Durand, Jacques — „Lettres de Debussy à son éditeur", Paris 1927.
Fabian, Ladislaus — „C. Debussy und sein Werk", Drei-Maskenverlag 1922.
Gianturco, Elio — „C. Debussy", Neapel, Pierro u. S. 1923.
Gysi, Fritz — „C. Debussy". Zürich 1925.
Hirschberg, Walther — „C. Debussy", Signale 1912, Heft 34/35.
Istel, Edgar — „Pelleas u. M. in München", Allg. Mus. Ztg. am 23. 10. 1908.
Jean-Aubry, G. — „La musique et les nations", Edition de la Sirène, Paris 1922.
Johs, Victor — „Pelleas u. M. in Prag", Allg. Mus. Ztg. am 16. 10. 1908.
Landormy, Paul — „L'état actuel de la musique française", Revue bleue 1904, März/April.
Levin, Julius — „Neue französische Musik", Signale 1903, Heft 4/5.
Liebich, Louise — „C. A. Debussy", London und New York bei J. Lane 1908 (neu 1925).
Lualdi, A. — „C. Debussy, la sua arte e la sua parabola", Rivista musicale italiana 1908.
Niemann, Walter — „Die Musik der Gegenwart", Schuster und Löffler, ohne Jahr.
Paglia, Cesare — „Strauss, Debussy e compagnia bella", Bologna bei Gherardi 1912.
Peracchio, Luigi — „L'opera pianistica di C. Debussy", Bottega di poesia, Mailand 1924.
Pruniéres, Henry — „Franzosen"-Artikel im Adler-Handbuch.
Rikoff, Max — „Pelleas u. M. in Paris", Besprechung der Uraufführung am 30. 4. 1902, Die Musik 1902, Heft 23/24.
Rivière, Jaques — „Etudes" (worunter eine über Debussy) Edition de la „Nouvelle revue française" 1912.
Rolland, Romain — „Paris als Musikstadt", Sammlung „Die Musik", Bd. 11.
Schneider, Louis — „Über Nationalismus in der französischen Musik", Signale 1908 Heft 30.
Setaccioli, Giacomo — „Debussy è un innovatore?" Rom 1910.

Setaccioli, Giacomo — Dt. Übersetzung der 2. Auflage des vorigen Buches von Fr. Spiro Breitkopf u. H. 1911.
Shera, F. H. — „Debussy and Ravel", London bei Milford 1925.
Spanuth, August — „Pariser musikalische Eindrücke", Signale 1908, Heft 9/10.
Spanuth, August — „Debussys Palleas u. M.", Signale 1908, Heft 46.
Spanuth, August — „A. C. Debussy", Nachruf, Signale 1918, Heft 14/15.
Spigl, G. — „Wagner et Debussy", Revue blanche 1902, Nummer 228.
Stoecklin, P. de — „Französisches Musikleben", Signale 1905, Heft 53/54 und 59/60 und 74/72.
Stucken, Frank v. d. — „Die Entwicklung der französischen Musik", Signale 1910, Heft 37.
Suarès, André — „Debussy", Paris 1923.
Tagger, Theodor — „Die französische Musik der Gegenwart VII. C. Debussy", Allgemeine Musik-Zeitung am 17. 9. 1909.
Taubmann, Otto — „Debussy †", Allgemeine Musik-Zeitung am 5. 4. 1918.
Tiessen, Heinz und Möller, Heinrich — „L'après-midi d'un faune", Kontroverse über dessen tänz. Interpretation, Allgemeine Musik-Zeitung während der Jahrgänge 1912/13.
Tommasini, Vincenzo — „C. Debussy e l'impressionismo nella musica", Rivista musicale italiana.
Weißmann, Adolf — „Die Musik in der Weltkrise", Dt. Verlagsanstalt 1922.

EINLEITUNG.

Als Verfasser das erste Mal sogenannte impressionistische Musik hörte — es war die deutsche konzertante Uraufführung[1]) der sinfonischen Dichtung „L'après-midi d'un faune" von Debussy in der Berliner Philharmonie — drängte sich ihm im Gegensatz zu allem, was vor- und nachher darüber zu lesen war, die Erkennntis auf, daß das eigenlich Neue an dieser Musik nicht Sujet, Aufbau, Instrumentation, Morbidität sei, nicht Ästhetisches also oder Form- und Klangtechnisches, sondern ihre eigenartige Harmonik. Spätere Hör- und Musiziererfahrung bestärkte uns in dieser Ansicht, und so bildete sich die Gewohnheit heraus, eine in die Zukunft weisende Akkordtechnik als das Hauptkriterium für diese damals neue Kunst anzusehen. Zu solcher Auffassung trug vielleicht persönliche, für akkordtechnische Neuerungen besonders empfängliche Anlage des Verfassers bei, die uns Debussys Herostratentum der Form gegenüber, seine Amelodik und Unpolyphonie, seine dekadenten Züge also gering achten und sein Zukunftsträchtiges, die Harmonik, seine aszendenten Züge also besonders auffällig erscheinen ließ. Kurz: Debussy und seine akkordtechnischen Neuerungen galten uns a priori auf Grund intuitiver Erkenntnis als die Exponenten des musikalischen Impressionismus.

Das Thema vorliegender Arbeit führte zwangläufig dazu, diese vorgefaßte Meinung durch wissenschaftlich-kritische Unterbauung vor uns selbst zu begründen. Die bezüglichen Studien ergaben denn auch positive Aufschlüsse in der bezeichneten Richtung, ja noch mehr: Verfasser hatte nach Beendigung seiner vorbereitenden Arbeiten zum Thema das Bewußtsein, Resultate erzielt zu haben, die vielleicht imstande sind, zur Verdeutlichung der Anschauung vom Wesen des musikalischen Impressionismus beizutragen.

[1]) Das russische Ballet (Nijinski) hatte vorher schon nach dieser Musik in Berlin getanzt.

Der methodische Rat unseres verehrten Lehrers, Herrn Professor Doktor Gustav Beckings, unseren Ausführungen ein besonders charakteristisches Werk des Impressionismus zugrunde zu legen, ein Zentrum also herzustellen, von dem alle Betrachtungen auszugehen hätten, setzte uns zunächst in Verlegenheit. Die auf den ersten Blick unübersehbare bunte Reihe der Werke der sogenannten Impressionisten im Allgemeinen, ja selbst Debussys im Besonderen läßt diese anfängliche Ratlosigkeit und unseren Beschluß begreiflich erscheinen, zunächst einmal die vorerwähnten allgemeineren Studien über die Harmonik des gesamten Schaffens von Debussy und den ihm verwandten Komponisten zu beginnen. Es geschah und hatte nicht nur die genannten Resultate, sondern ließ uns auch das zu eruierende Sonderwerk finden: es sind die zwei Hefte Präludien von Claude Debussy.

Daß sie diese zentrale Eigenschaft haben, mußte begründet werden. Die Begründung erhellt aus den primären Studien. Da diese sie enthalten und außerdem u. E. einiges Aufhellende zum Problem des Impressionismus schlechthin, versuchte Verfasser erstere zu fixieren und im ersten Kapitel seiner Arbeit mit gebotener Kürze vorzulegen. Dieses erste Kapitel steht also in einem quasi zentripetalen, unser Versuch einer Exegese der impressionistischen Harmonik in einem zentrifugalen Verhältnis zu den 24 Präludien Debussys.

Über das eigentliche Problem vorliegender Arbeit, die Harmonik des musikalischen Impressionismus, existiert unseres Wissens keine Spezialliteratur. Sozusagen in Parenthese behandelt es Ernst Kurth in dem Kapitel „Impressionistische Züge" seines Buches „Romantische Harmonik".[1]) Unter diesem Thema konnte es begreiflicherweise nur gestreift werden, konnten nur bezügliche Relationen aufgesucht und erklärt werden, was denn auch in aufschlußreichster Weise geschieht. Hermann Erpfs „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik" will in erster Linie Lehrbuch sein und erwähnt Debussy lediglich in Form von je zwei Texthinweisen und Notenbeispielen; letztere stehen außerdem schon bei Kurth. Um so ergiebiger war das Studium dieses streng sachlichen Buches für unsere Ein-

[1]) Wo nähere Angaben zur angezogenen Literatur fehlen, handelt es sich um eine im Literaturverzeichnis schon aufgeführte Schrift.

stellung gegenüber Problemen moderner Harmonik überhaupt. Wir stehen nicht an zu erklären, daß, wenn wir zu einiger Klarheit über die impressionistische Akkordtechnik gelangten, uns dies in erster Linie auf der Basis von Erpfs Methodik gelungen ist. Im Übrigen waren wir auf allgemeine Ausführungen über impressionistische Musik und besondere über Debussy angewiesen, die jedoch fast ausschließlich ästhetischer Natur waren und unserem Thema daher nur mittelbar dienen konnten.

Mit unseren musiktheoretischen Studien mußten, indem der nahen Verwandtschaft zwischen allen impressionistischen Künsten Rechnung zu tragen war, solche literar- und kunsthistorischer Art Hand in Hand gehen. Hierbei ergab sich, besagte Verwandtschaft anbetreffend, aus den großen Literatur- und Kunstgeschichten verhältnismäßig wenig. Daß die Geschichte der Malerei, der Mutterkunst des Impressionismus, deren — in diesem Falle — Tochterkünste stolz übergeht, erscheint nicht ganz unbegreiflich. Doch stellten sich auf Grund der Lektüre von Fritz Knapps „Die malerische Problematik der Moderne" und von Meyer-Gräfes „Der moderne Impressionismus" wichtige technische Prallelen zwischen allen impressionistischen Künsten heraus. Die Einflüsse der Malerei auf die Dichtkunst des Impressionismus behandelt von den uns bekannten Autoren am ausführlichsten Oskar Walzel in seinem Anhang zu Scherers Literaturgeschichte „Die deutsche Dichtung seit Goethes Tod". Die Kenntnis dieser Einflüsse uns aneignend hatten wir größten Nutzen aus dem Buche Walther Niemanns über die „Musik der Gegenwart"; denn Niemann schenkt wieder zwischen (von Walzel festgestellten) Malerei- und Literaturparallelen und impressionistischer Musik herzustellenden Beziehungen besondere Beachtung. Die zwei letztgenannten Werke ergänzten also einander und unser Wissen auf das Günstigste.

Vorstehende Bemerkungen zu unserer Literaturübersicht zeigen, daß direkt auf unser technisches Thema Abzielendes nicht benützt werden konnte. Um so häufiger wurden daher, auch für das erste Kapitel, Beispiele der praktischen Musik eingesehen. Deshalb erscheinen Werke von Debussy, Ravel, Ducas, Scott, Delius; ferner von Berlioz, Liszt, Strauß; auch von Mussorgski, Reger, Mendelssohn und anderen

in Beziehung zum Impressionismus zu setzenden Meistern nebst Zitaten daraus fast öfter auf den folgenden Seiten als diejenigen der theoretischen Autoren. Denn was Augustinus (De civitate Dei, L. 19, c. 3) aussprach, gilt hinsichtlich musiktheoretischer Darstellung — zumal wenn deren Thema bisher kaum behandelt wurde — in besonderem Maße: Potius de rebus ipsis judicare debemus, quam pro magno habere, de hominibus quid quisque senserit scire.

ERSTES KAPITEL.

Neue Harmonik ein Hauptkriterium für den musikalischen Impressionismus.

ERSTER ABSCHNITT.

Dichterischer und malerischer Impressionismus „bekannte Größen" musikalischer Impressionismus eine „imaginäre Größe".

Über den Impressionismus in der Literatur und Malerei herrscht unter den Geistigen der Kulturvölker im großen Ganzen Klarheit. Man sieht in Paul Verlaines „Art poétique" etwa ein Programm des dichterischen Impressionismus,[1]) dessen Regeln von den Autoren der sogenannten dekadenten Schule des „Parnasse" mehr oder weniger genau befolgt werden, und hat mit dieser Schrift Kriterien in der Hand für die impressionistische Epoche in der Literatur. Für die Malerei des Impressionismus wurde eine derartige ausführliche ästhetische Erklärung zwar nicht erlassen,[2]) doch gab die nach Manet, Monet, Cézanne durch Signacs Praxis etwa Brauch werdende Malweise Veranlassung, für Technik und Ziel der Schule die Begriffe „Pointillismus" und „Plein-air-Malerei" zu prägen, welche Schlagwörter eine ausgesprochene Verkennung der Eigentümlichkeiten des malerischen Impressionismus fast ausschließen. Auf Grund dieser Schlagwörter und des „Parnasse"-Programms hat man sich daran gewöhnt, der impressionistischen Literatur und Malerei eine Reihe gemeinsamer Hauptmerkmale zuzu-

[1]) Enthalten in Versen wie: „Car nous voulons la nuance encore
par la couleur, rien que la nuance,
oh, la nuance seule fiance,
le rêve au rêve et la flûte au cor."

[2]) Wenn es möglich wäre, bei bildender Kunst von einem Kompendium zu sprechen, so wäre Monets Bild „Impression" (1874) ein solches für den malerischen Impressionismus.

sprechen, deren Anerkennung in folgender Form kaum etwas im Wege steht: Tendenz zur Auflösung der Formen respektive Konturen, Vermeidung sorgfältiger Ausführung und Ersatz einer solchen durch bewußte verschleiernde Skizzenhaftigkeit, Negierung des rednerischen wie malerischen Pathos, grundsätzliche Einstellung gegen die akademische Tradition und im Schwange befindliche Kunstübung. Dem letztgenannten Prinzip entnimmt Verfasser die Warnung, den Impressionismus etwa summarisch der Romantik beizuzählen;[1]) ein Verfahren, dessen Fragwürdigkeit, um nur zwei Beispiele zu nennen, durch Debussys scharfe Stellungnahme gegen Richard Wagner[2]) und diejenige des den Frühimpressionisten nahestehenden Zola gegen Victor Hugo deutlich gekennzeichnet wird.

Eines solchen Erkanntseins erfreut sich der Impressionismus in der Musik noch keineswegs; weder im obigen äußerlich-allgemeinen, noch gar im essentiellen Sinne. Mehrere Gegebenheiten äußerlicher Art lassen diese Tatsache begreiflich erscheinen. Einmal erschwert es der so wenig „handgreifliche" Charakter der Musik, ihre Inhalte durch Begriffe auszudrücken. Sodann setzen musiktheoretische Erörterungen in viel höherem Maße als literar- und kunsthistorische bei dem Aufzuklärenden eine natürliche Veranlagung voraus. Schließlich stand — ein spezieller Behinderungsfaktor für die Ästhetik des musikalischen Impressionismus — dessen Verwurzeltsein in spezifisch gallischer Geistigkeit[3]) seinem Verstandenwerden bei Nichtfranzosen außerordentlich im Wege. Wenn — obgleich auch sie Inkarnation

[1]) Der sogenannte „Impressionismus" — auch Debussys — ist zwar romantisch, wie aus folgenden Sujets hervorgeht: Habanera und Ouvertüre Scheherazade von Ravel, Scotts Dschungelbuch und Lotusland, Delius' Negeroper Koanga und sinfonische Dichtung Sea Drive, Debussys Arabesques und Le son du cor s'afflige etc.; der — wie Verfasser nachzuweisen versucht — eigentliche Impressionismus „bleibt jedoch in Europa", ist es also auch aus diesem Grunde nicht.

[2]) Vgl. Debussy: Sur l'influence allemande; Spigl: Wagner et Debussy; Debussy: Kritiken 1901—03 in der Revue blanche und im Gil Blas; Landormy: L'état de la musique francaise.

[3]) Jean-Aubry, „La musique et les nations", S. 45: „Que faisait-il donc (Debussy) sinon oeuvre de musicien français, d'esprit français?"

typisch Pariserischen „Esprits" sind — die impressionistische Dichtung und Malerei trotzdem zu schneller und wenig bestrittener Weltgeltung gelangten, die impressionistische Musik jedoch nicht oder aber viel später und zuletzt in Ländern deutscher Zunge,[1]), so ist das aus entwicklungsgeschichtlichen Gründen kaum verwunderlich. Wie dem gesamten Europa, so galt auch dem Franzosen seit etwa Bachs Tod Deutschland als das Intensitätszentrum der musikalischen Produktion[2]). Berlioz' Beethoven-Schwärmerei, die „Pilgerfahrten" d'Indys nach Bayreuth, César Francks Brahms-Verehrung sind Belege dafür, daß auf Seiten der Schaffenden deutsche Musik ein Ideal im Frankreich des 19. Jahrhunderts war.[3]) Das Gleiche gilt vom französischen Publikum dieser Epoche; es strömt in die Aufführungen der Beethoven'schen Sinfonien durch das Conservatoire-Orchester, es feiert Meyerbeer und Offenbach mehr als italienische und heimische Opernkomponisten, es anerkennt, sobald es Wagner begriffen hat, kaum einen anderen Musikdramatiker mehr. Diese Einstellung der französischen Öffentlichkeit ändert sich nach dem „débacle" von 1870/71 nur wenig. Es fehlt zwar nicht an Opposition gegen solchen Progermanismus des geistigen Frankreichs; sie tritt beispielsweise mit der Gründung einer „Société nationale de musique" unmittelbar nach dem verlorenen Kriege[4]) in Erscheinung; de facto aber verkümmern hei-

[1]) 1867 (Weltausstellung) ist Menzel in Paris, z. Z. der Anfänge des malerischen Impressionismus also, und schafft, offenbar auf dessen Anregung hin, schon 1870 mit der „Tanzpause" ein deutsches Bild stark impressionistischen Einschlags: verschwimmende Konturen, viel Licht, Punkttechnik. — Reife Lyrik deutscher Impressionisten schon 1896 (Schlafs „Frühling") und 1898 (Holz' „Phantasus"). — Deutscher reiner Impressionismus in der Musik jedoch erst bei Niemann, Karg-Ehlert etc. nach 1900.

[2]) Vgl. Aberts Mozart, S. 53 ff. Danach ist d e r D e u t s c h e Joh. Schobert „der gefeiertste Klavierspieler des damaligen Paris" (1763) und Joh. Gottfried Eckardt sein „Hauptnebenbuhler in der Gunst der Pariser Salons."

[3]) Trotz seines Chauvinismus gibt das Jean-Aubry bereitwillig zu, indem er unmittelbar hinter „témoignages de civilisation inférieure fournis par l'Allemagne" a. a. O. gesperrt druckt: „. . . la part faite aux classiques allemands dans l'enseignement et dans les concerts est excessive."

[4]) Am 27. Februar 1871; Deutschland tritt in gleicher Lage nach 1918 der I n t e r n a t i o n a l e n Gesellschaft für neue Musik bei.

mische Bühnenkomponisten wie Sinfoniker mehr oder minder „im Schatten des Titanen" von Bayreuth, und von einer großen französischen Nationalmusik ist trotz Gounod, Massenet, d'Indy einerseits, trotz Franck, Lalo, Saint-Saëns andererseits während der achtziger und neunziger Jahre des 19. Jahrhunderts weder innerhalb noch außerhalb Frankreichs die Rede. Dem hierin sich äußernden zeitweiligen Mißtrauen der Welt hinsichtlich der Schöpferkraft des gallischen Musikingeniums[1]) steht ein niemals erschütterter Glaube gegenüber an die Führerrolle, welche französische Dichtung und Malerei stets zu spielen berufen waren. Dieses Ansehen bestätigen die zwei letztgenannten Künste während des unserer Betrachtung vorliegenden Zeitabschnitts von Neuem, indem sie den impressionistischen Stil inaugurieren und durch nach seinen Prinzipien geschaffene Lyrik oder Bilder Paris, Frankreich, Europa von der Bedeutung ihrer Neuerungen überzeugen. Als geraume Zeit nach diesem Siege der impressionistischen Dichtung und Malerei in der Person Debussys ein Komponist auftrat, der die Ideen des Impressionismus auch in seiner Disziplin zu verwirklichen vorgab, stand er vor einer seinem erfolgreichen Sichdurchsetzen denkbar ungünstigen Situation.[2]) Einmal mußte es ihm gelten, sich von dem Verdacht zu reinigen, er mache aus einem bloßen Konjunktur-Raisonnement heraus die soeben mit Erfolg „kreierte" impressionistische „Mode" nachträglich imitierend auch als Musiker mit. Weiter hatte er gegen das erwähnte Vorurteil zu kämpfen, nach welchem ein in hemmungslosem Wagner-Taumel befangenes Publikum eine musikalische Reform im Allgemeinen weder als nötig empfand noch im Besonderen eine Renaissance der französischen Musik durch einen Franzosen im Augenblick für möglich hielt. Diese Hindernisse verschulden es, daß Debussy so unverhältnismäßig schwer um die Anerkennung seines Heimatlandes ringen muß, und daß, als letztere erworben ist, zwar Tonsetzer von romanischer Mentalität oder keltischem

[1]) Nach Jean-Aubry, a. a. O. S. 47, war Debussys Auftreten erst wieder nötig, „ à prouver, que la France est capable d'un génie musical particulier".

[2]) Noch am 31. 3. 1918 schreibt Jean-Aubry, a. a. O. S. 41: „La mort va-t-elle enfin permettre de donner à Claude Debussy sa véritable place?"

Blut wie etwa – außer den französischen Landsleuten – Puccini[1]) und Albeniz[2]) oder Cyrill Scott[3]) und Delius[4]) seine Fortschritte bald ausnützen, daß aber das traditionsbelastete Deutschland erst ganz spät einen Weg findet zu dem absolut Neuen in seiner Musik[5]). Inwiefern hier — und während des Folgenden immer wieder — mit Recht Debussy allein als Vertreter des musikalischen Impressionismus genannt wird, ergibt sich im Verlaufe des ersten Kapitels.

Zu den angeführten entwicklungsgeschichtlich fundierten gesellen sich Schwierigkeiten anderer Art, die der musikalische Impressionismus überwinden mußte, bevor er zu jenem Grade des Begriffenwerdens gelangte, der als dem allgemeinen Wissen vom Wesen der impressionistischen Malerei und Literatur unterlegen bezeichnet wurde und etwa der heutige ist. Diese haben ihre Ursache in dem Grundzug der Schaffensweise Debussys, den wir einen irrlichtelierenden nennen möchten, und der in dem unmittelbaren zeitlichen Aufeinanderfolgen heterogenster Werke zutage tritt. In der Tat hat es kaum einen zweiten epochemachenden Musiker gegeben, dessen Entwicklung — im Sinne eines klassifizierenden Betrachters — so wenig konsequent vor sich ging, wie diejenige Debussys. Da steht im Jahre 1909 neben dem Couperins Geist atmenden Klavierstück „Hommage à Haydn" der Tonschaum einer sinfonischen Dichtung wie der „Rondes de printemps". Da werden im Jahre 1904 rein impressionistische Stücke wie die „Images pour le piano" von zwei Tänzen für Harfe und Streichorchester,[6]) bei denen Massenet'scher Einfluß deutlich erkennbar ist.

[1]) Z. B. Butterfly: vgl. die den vagierenden Charakter des übermäßigen Dreiklangs verwertende Auftrittsmusik Cho-Cho-Sans mit Frauenchor, Ricordi Partitur I, 39 ff. oder das kurze Vorspiel des zweiten Aktes mit (II, 2) seinen Ganztonmotiven über dem liegenden großen Nonenakkord. Vgl. auch Tosca: über einem Quintenorgelpunkt (III, 3 ff.) leiterfremde Quintengänge etc.

[2]) Vgl. Iberia-Suite für Klavier.

[3]) Vgl. Aubade für Orchester.

[4]) Vgl. In a summer-garden.

[5]) Wohl auch ein wenig auf Grund jener Eigenart, die Goethe meint, wenn er sagt: „. . . wie der Deutsche, der seiner Natur nach das Ausland nicht entbehren kann, sich dem Charakter nach immer dagegen gewehrt hat."

[6]) Danse sacrée. Danse profane.

einerseits und von den zweiten „Fêtes galantes“[1]), expressionistischer Musik fast, andererseits eingerahmt und enthalten außerdem in ihrem eigenen Rahmen in der Gestalt der „Hommage à Rameau“ Barockmusik, bei der etwa Domenico Scarlatti Pate gestanden hat. Daß dieser quasi mikrokosmischen Buntheit auch eine quasi makrokosmische gegenübersteht, erhellt aus dem folgenden, hauptsächlich an starken Kontrasten haften bleibenden Blick über Debussys Gesamtschaffen. Jetzt hat es der Beurteiler zwar relativ leicht, ein Sichverirren in dem Labyrinth dieser so verschieden verwurzelten Musik zu vermeiden, weil Zeitdistanz und gesteigerte Hörfähigkeit ihn sicher machen. Zur Geburtszeit von Debussys Ruhm jedoch mußte es verwirren, wenn dem Musikfreund heute Liederserien in freiester Form nach Impressionismen eines Bourget, Verlaine, Baudelaire zu Gesicht und Ohr kamen,[2]) morgen aber ein Streichquartett[3]) Veranlassung gab, die soeben gewonnene Anschauung vom Wesen der neuen Kunstrichtung zu revidieren; bald darauf,[4]) wenn Debussys Impressionismus sich scheinbar in der Form einer Oper manifestierte; und schließlich, wenn dieser Proteus gegen Ende seines Lebens alles jemals über ihn und seine Eigenart Veröffentlichte durch Werke von durchaus klassizistischer Observanz[5]) gründlich desavouierte.

Dieser irrlichtelierende Grundzug der Produktionsart Debussys führt, Verwirrung stiftend unter den sein Schaffen theoretisch Interpretierenden, zu stark divergierenden Ansichten über den musikalischen Impressionismus. Das belegen die folgenden Zitate aus musikwissenschaftlicher Literatur, die durch mehr belletristische Darstellung ihrer Gedanken breiteste Wirksamkeit anstrebt. So lesen wir bei Adolf Weißmann:[6]) „Aus erhöhter Reizempfindlichkeit ergibt sich, was man Impressionismus nennt.“ Demgegenüber spricht Oskar

---

[1]) 3 Lieder mit Klavier nach Poesien von Verlaine.

[2]) Les cloches, Beau soir, Ariettes oubliées, Cinq poèmes, L'échellonnement des haies, die ersten Fêtes galantes; 1888—92.

[3]) in g-Moll op. 10; 1893.

[4]) Pelléas und Mélisande, 1902.

[5]) Die Sonaten für Cello, Violine, Flöte-Harfe-Viola a. d. Jahre 1916.

[6]) „Die Musik in der Weltkrise“ S. 157.

Bie[1]) in der Absicht, eine zusammenfassende Charakteristik Debussys zu geben, von dessen „literarisch verfeinerten Instrumentalstimmungen". Paul Bekker[2]) sagt, Debussy habe seine entscheidendsten Anregungen von Mussorgskis „Boris Godunow" mit seiner „alles Kunstmäßige überspringenden Primitivität akzenthafter Sprachbehandlung" empfangen, legt also anscheinend besonderes Gewicht auf die impressionistische Vokalmusik. Schließlich gibt nach Romain Rolland[3]) der musikalische Impressionismus „die feinen, ergreifenden Nüancen des Lebens" wieder. Im Gegensatz zu den genannten Autoren geht die Literatur streng wissenschaftlicher Observanz dem Versuch, ein abschließendes Urteil über den musikalischen Impressionismus zu geben, bis heute vorsichtig aus dem Wege. Ernst Kurth[4]) warnt sogar ausdrücklich vor dem Unternehmen, diese Kunst begrifflich darzustellen, weil eine Theorie mit derartiger Tendenz „ähnliche Gefahr laufe, als wenn man einen Dämmer, um ihn genauer zu erspähen, belichten wollte". Der Meinungen — die wir „Impressionismen über den musikalischen Impressionismus" nennen möchten — liegen also viele vor, ein Urteil fehlt, und der Aufklärungssuchende empfängt an Stelle des letzteren den pythischen Spruch von einem „Dämmer". Unter solchen Umständen kann es nicht Wunder nehmen, wenn sich an den Begriff „musikalischer Impressionismus" allmählich die Vorstellung von etwas Nebelhaftem, Mystischem knüpfte, die ihm im Vergleich mit „bekannten Größen" wie dem dichterischen und malerischen Impressionismus den Stempel gleichsam einer imaginären Größe aufdrückt.

---

[1]) „Die moderne Musik und R. Strauß" S. 27.

[2]) „Musikgeschichte als Geschichte der mus. Formwandlungen" S. 217 bis 218.

[3]) „Paris als Musikstadt" S. 64.

[4]) „Romantische Harmonik" S.355.

ZWEITER ABSCHNITT.

Eine an zwei methodischen Fehlern krankende Problembehandlung durch das Schrifttum als Grund für die Unklarheit der Anschauung vom Wesen des musikalischen Impressionismus.

Zu der Unklarheit der Anschauung vom Wesen des musikalischen Impressionismus führten außer den bereits angeführten Gründen äußerer und entwicklungegeschichtlicher Art zwei methodische Fehler, die u. E. keiner der dieses Problem behandelnden Autoren vermieden hat. Erstens subsumiert man allzuviele kaum miteinander verwandte Erscheinungen unter den Namen, „musikalischer Impressionismus", irrt sich also quantitativ in der Ausdehnung dieses Begriffskreises; zweitens interpretiert man das Wort „Impressionismus" unrichtig, irrt sich also auch qualitativ, indem man bereits auf die nach alter Schulregel erste Frage einer Definition „unde nomen" die falsche Antwort gibt.[1]) Der erste Irrtum dünkt uns keineswegs einmalig und ohne Vorbild in der Musikgeschichte. Die leidige Auffassung von der Romantik beispielsweise als einer Kunstepoche, der sowohl Schumann wie Wagner angehören, wäre, indem beide Meister so gut wie nichts gemeinsam haben, eine Parallele zu der in Rede stehenden unbefriedigenden Klassifizierungsmethode. Wollte man nun einer solchen „Sammelromantik"[2]) einerseits auf Grund tatsächlich vorhandener romantischer Züge[3]) einen Beethoven beizählen, andererseits einen Hindemith, weil letzterer sich in einigen langsamen Sätzen trotz der Perhorreszierung derartigen Geistes seitens der Moderne durchaus

[1]) Die Definition mußte nachträglich erfolgen, denn die Erfinder des Impressionismus erfanden mit ihrem Eigenstil keineswegs auch den Namen dafür. Das tat vielmehr in ironischem Sinne das Pariser Witzblatt „Charivari", indem es die Schöpfer der 1874 zugleich mit Monets „Impression" aufgestellten Bilder als „peintres impressionistes" bespöttelte. Dieser Name bürgerte sich bald im seriösen Sinne ein. Seine Interpretation stand aber damit nicht fest, sondern erfolgte a posteriori durch Theoretiker.

[2]) Vgl. Becking, „Zur musikalischen Romantik", S. 581 ff.

[3]) Kurth weist solche a. a. O. S. 153 nach: „Gewitterzauber", „Mollein-dunkelungen" etc.

romantisch ergeht[1]), so ginge man u. E. kaum verallgemeinernder vor, als es hinsichtlich jener Musiker geschieht, die „Impressionisten" heißen. Denn zu diesen rechnet außer Debussy sowohl ein Ravel, obgleich er zeitlebens[2]) eine der Massenet'schen eng verwandte Musik geschrieben hat, als auch Paul Ducas, obgleich dieser —im Sinne der Pariser Reaktion gegen deutsche Musik nach 1890 — den „Teufel" Wagner durch den „Beelzebub" Strauß vertrieb.[3]) Wie weit die Ansichten von einer Zugehörigkeit zum musikalischen Impressionismus divergieren, zeigt ferner das Beispiel Delius und Cyrill Scott. Laut Kurth[4]) sind beide Impressionisten. Edward Dent[5]) rechnet diesen nur hinsichtlich seiner Anfänge – Niemann wieder[6]) hinsichtlich seiner Spät zeit —, jenen garnicht dazu. Nach Ernst Bücken[7]) schreiben auch Graener, Casella und Skriabin impressionistisch. „Vor einem solchen, bloß konstruierten Hintergrund", sagt Becking von der bereits zitierten Sammelromantik, „der für niemand je existiert hat, verlieren alle historischen Erscheinungen ihren originalen Sinn". Vom sogenannten musikalischen Impressionismus gilt dasselbe: es bewirkt Unklarheit der Anschauung über sein Wesen, wenn er einen Rahmen bildet, in den so verschiedene Charaktere, wie oben angeführt wird, hineinpassen und noch mehr.

Die verschleiernde Wirkung dieses „quantitativen" Irrtums wird noch vermehrt durch einen methodischen Fehler — wie wir oben sagten — „qualitativer" Art, durch das konstante Festhalten nämlich

[1]) Wir denken an das Fugato des Streichquartetts op. 22, Satz 1, dessen e-moll-Dux, im Takt ein wenig „entsachlicht", bei Mendelssohn stehen könnte. Und dürfte der Satz III der „Kleinen Kammermusik für 5 Bläser" nicht geradezu „Romanze" heißen?!

[2]) Prunières sagt, Adler-Handbuch S. 958, von ihm: „Es ist schwer, über die Entwicklung von Ravels Talent zu sprechen, so wenig veränderte er sich von seinem 20. bis nahezu zum 50. Lebensjahre".

[3]) Wir denken hier an sein sinfonisches Scherzo „Der Zauberlehrling" aus dem Jahre 1897.

[4]) a. a. O. S. 357/58.

[5]) Adler-Handbuch S. 941/42.

[6]) „Die Musik der Gegenwart", S. 245.

[7]) „Führer und Probleme der neuen Musik", S. 148.

an der traditionellen Worterklärung des Begriffes „Impressionismus". Bei Kurth lesen wir, „die impressionistische Willensrichtung erstrebe höchste Konzentration der Kunst auf die Darstellung vom unmittelbaren Eindruck der Dinge"[1]). Bücken sagt[2]): „Der musikalische Impressionismus . . .ging, gerade wie der malerische, vom Einzeleindruck aus". Dieser Etymologie zufolge ist also der musikalische Impressionismus eine Kunst mit dem Eindruck als Herkunft; eine Auffassung, der im Einzelnen wie im Vielfachen zu begegnen aus folgenden Gründen kaum Wunder nehmen kann. Von Kurth ist es nur Konsequenz, wenn er sie in einem Buche über einen romantischen Gegenstand vertritt. Auch Bücken sieht[3]) im musikalischen Impressionismus ein romantisches Bündnis zwischen Malerei und Musik. Ferner ist nach jener bereits erwähnten Betrachtungsweise alles Musikgeschehen zwischen 1820 und 1900, um mit dem Philosophen der Romantik zu reden, „Objektivierung" romantischen Geistes. Dessen Reihenfolge oder Rangordnung „ich und die Welt" ergab, auf den Impressionismus angewendet, zwangläufig ein Primat des subjektiven Eindrucks. Die so entstehende Auffassung von einer Kunst mit dem Eindruck als Herkunft hatte zur Folge, daß der Beurteiler des musikalischen Impressionismus von einer dessen technische Belange als Aufschlußquelle benützenden Interpretation ab und hin zu einer vorwiegend ästhetisch-spekulativen Darstellung des Problems gedrängt wurde. Verlaines „rien que la nuance" — bündige Formulierung scheinbar des Ergebnisses nur vom Eindruck herkommender Darstellung — ermöglichte keine technischen Rückschlüsse, wohl aber zahlreiche ästhetische. Und daß diese „Parnasse"-These allgemein als das Hauptkriterium auch für den musikalischen Impressionismus gilt, beweist die bei sämtlichen Autoren anzutreffende Darstellung desselben als einer Nüancenkunst kat exochen. Das hierin sich dokumentierende Transpositionsverfahren ist wieder durchaus romantisch inspiriert. Es zeigt, daß Schumanns Wort, die Ästhetik der einen Kunst sei auch die der anderen, — bewußt oder unbewußt — als gültig

[1]) a. a. O. S. 352.
[2]) a. a. O. S. 129.
[3]) a. a. O. S. 126.

angesehen wird, obgleich auch hier, wie Becking[1]) in anderem Zusammenhange nachweist, „der Musiker Schumann dem Schriftsteller Schumann" mit jeder Zeile widerspricht. Die Beurteilung des Impressionismus als einer Kunst mit dem Eindruck als Herkunft kann demnach als romantisch verwurzelt bezeichnet werden, ist also zum Mindesten einseitig und mußte zur Verundeutlichung der Anschauung von der impressionistischen Musik ein wesentliches Teil beitragen.

DRITTER ABSCHNITT.

Interpretation des Wortes Impressionismus (im Allgemeinen) als Kunst mit materialfremden Eindrücken als Ziel.

Der vorerwähnten traditionellen Etymologie stellt Verfasser eine neue Etymologie gegenüber, indem er den Impressionismus als eine Kunst nicht so sehr mit dem Eindruck als Herkunft als vielmehr mit dem Eindruck als Ziel interpretiert. Wir sind uns bewußt, daß die Grenze zwischen „Eindruck als Herkunft" und „Eindruck als Ziel" in der Praxis nicht streng zu ziehen ist. In allgemeinerer Form ist der Impressionismus etwa ein Mittelding zwischen Darstellung von Herkunfts- und Erzeugung von Zieleindrücken. In ausgeprägter Form jedoch neigt er zur Bevorzugung der letzteren. Um zu der uns möglichen schärfsten Scheidung von anderen Künsten zu gelangen, verwenden wir jedoch obige terminologische Antithese. Sie gilt nicht allein vom musikalischen, sie gilt vom Impressionismus schlechthin, und wir versuchen im Folgenden, aus den „bekannten Größen" impressionistische Literatur und Malerei Gesetze herzuleiten, um sie auf die „imaginäre Größe" impressionistische Musik anwenden zu können. Die Berechtigung, den Impressionismus eine Kunst mit dem Eindruck als Ziel zu nennen — was besagen will: der Eindruck ist statt Wurzel Zweck, statt Anregung von innen Ergebnis nach außen; es wird nicht versucht, einen Eindruck zu verwerten, sondern zu erwecken — ergibt sich

[1]) a. a. O. S. 582 ff.

aus folgenden Prämissen: dem Vergleich zwischen einem Künstler schlechthin und einem impressionistischen Künstler; der Parallele zwischen Impressionismus einerseits und Symbolismus, Expressionismus, Naturalismus, Illusionismus andererseits; der Absurdität des Extrems der in die Praxis umgesetzten Herkunftstheorie — welche Abkürzungen wir nun ergänzen.

Nach Belegen für den ersten Punkt unserer Beweisführung suchten wir bei Goethe als demjenigen Künstler, welcher, Schaffender und Kritiker in einer Person wie kaum ein anderer, die tiefsten Einblicke in das Wesen der Kunst tut, und fanden über Dichtung und Malerei die folgenden Aussprüche. Er sagt[1]): „Die Alten stellten die Existenz dar, wir gewöhnlich den Effekt, sie schilderten das Fürchterliche, wir fürchterlich, sie das Angenehme, wir angenehm". Danach ist alle neuzeitliche Kunst Darstellung des „Effektes" eines Sujets auf den Künstler, Kunst also mit dem Eindruck als Herkunft. Ist sie aber deswegen Impressionismus? Die genannte theoretische Erkenntnis wird durch Goethes Praxis bestätigt. Er sagt[2]): „Das Unzulängliche ist produktiv. Ich schrieb meine Iphigenie aus einem Studium der griechischen Sagen, das aber unzulänglich war. Wäre es erschöpfend gewesen, so wäre das Stück ungeschrieben geblieben." Nicht objektives wissenschaftliches Erforschtsein des Gegenstandes also, sondern der subjektive poetische Eindruck von letzterem war in diesem Falle die Wurzel seiner künstlerischen Gestaltung. Ist die Iphigenie aber deswegen eine impressionistische Dichtung? Die Malerei angehend heißt es bei Goethe[3]): „Wenn ich jüngere deutsche Maler . . . befrage: Warum sie doch, besonders in ihren Landschaften, so widerwärtige grelle Töne dem Auge darstellen und vor aller Harmonie zu fliehen scheinen, so geben sie wohl ganz dreist und getrost zur Antwort: sie sähen die Natur genau auf solche Weise". Fast mit denselben Worten charakterisiert Theophil Zolling[4]), ein deutscher Kritiker der achtziger Jahre, den malerischen Impressionismus: „Bloß Eindrücke werden

[1]) An Herder 1787.
[2]) Zu Riemer 1811.
[3]) „Jungen Künstlern empfohlen" 1822.
[4]) Zitiert von Walzel, „Die deutsche Literatur seit Goethes Tod", S. 233.

gemalt. Alle Farbentöne der Natur, sogar die grellsten und sonderbarsten, werden unmittelbar nebeneinander gestellt . . . der Sonnenschein verändert das Kolorit und hebt alle Farbenharmonie auf". Statt Landschaften steht Natur, statt widerwärtig sonderbar, statt „sie sähen die Natur auf solche Weise" liest man „bloß Eindrücke werden gemalt"; sonst — grell, Töne, Harmonie — die gleichen Ausdrücke mit der gleichen Bedeutung. Da Zollings Interpretation des Wortes „Impressionismus", wie wir oft belegt haben, die allgemeine ist, d. h. identisch mit unserem „Kunst mit dem Eindruck als Herkunft", folgt aus obiger Gegenüberstellung, daß entweder Goethes Maler Impressionisten waren, oder daß die Herkunftstheorie unrichtig ist. Welchem dieser Schlüsse der Vorzug zu geben sei, kann nicht zweifelhaft sein. Beim – nicht antiken – Künstler schlechthin liegt also nach Goethe immer Eindruckskunst vor, beim Impressionisten muß — der Name sagt es — solche in besonderer Weise vorliegen. Die Kunst des ersten erwies sich als Kunst mit dem Eindruck als Herkunft, folglich ist die Kunst des zweiten Kunst mit dem Eindruck als Ziel; ein Zwischending ist nicht denkbar. Die Ergebnisse dieser abstrakten Deduktion kongruieren durchaus mit der Wirklichkeit: Dem Jetztzeitmenschen gilt Kunst a priori als individuelle Gestaltung der von einem Vorwurf ausgehenden subjektiven Eindrücke; deshalb setzt er der sogenannten „neuen Sachlichkeit" so entschiedenen Widerstand entgegen; deshalb will ihm aber auch die Kennzeichnung einer besonderen Eindruckskunst durch die Merkmale der üblichen nicht einleuchten.

Der zweite Punkt unserer Beweisführung stützt sich auf äußere Parallelen. Daß die „impression" den Impressionisten einen Zweck bedeutete und nicht eine Wurzel, erhellt u. E. aus einem bezüglichen Vergleich mit dem Expressionismus und anderen während der neunziger Jahre entstandenen Kunstrichtungen wie dem Naturalismus oder Illusionismus. Es ist nie jemandem eingefallen, die in diesen Worten liegenden Kunstprinzipien der Ausdrucksintensität, Naturtreue und ideellen Täuschung anders zu interpretieren denn als Ziele des Expressionismus, Naturalismus und Illusionismus; beim Impressionismus soll dagegen der Eindruck eine Herkunft anzeigen. Besondere

Bewandnis hat es mit dem Symbolismus. Die Mallarmé, Verlaine, Baudelaire, Maeterlinck, einerseits gewöhnlich Impressionisten genannt, erscheinen andererseits in der Literaturgeschichte als Symbolisten. Diese Textdichter Debussys heißen demnach auf Grund ihrer Welt und Leben in Sinnbilder sprachlicher, teils sogar phonetischer Art[1]) auflösenden Tendenz auch Symbolisten; nennt man sie jedoch wie es die Regel ist, Impressionisten — eine Namensänderung, die ja ihr Wesen nicht aufhebt —, so soll plötzlich, trotz Verlaines „car nous v o u l o n s", nicht mehr das Ziel für ihre Kunst charakteristisch sein, sondern die Herkunft. Auch hieraus folgt — Symbolerzeugung und Eindruckserweckung sind außerdem nahverwandte Begriffe —, daß der Impressionismus eine Kunst mit dem Eindruck als Ziel ist.

Wer das in der gegenteiligen Interpretation liegende Prinzip praktisch bis zu den letzten Konsequenzen durchführt, bringt entweder einen überzeugenden Beweis dafür bei, daß die Herkunftstheorie das Wesentliche des Impressionismus trifft, oder er führt diese ad absurdum. Bilder solcher Art liegen vor; Verfasser erlebte Auftauchen und Mißerfolg derselben vor dem Kriege in Berlin; der Wiener Maler A. F. Seligmann kritisiert sie. Walzel erwähnt den Fall und sagt[2]): „Ein Gesicht, das auf der einen Seite vom kalten Tageslicht, auf der anderen von grünen Laubreflexen beschienen ist, erscheint dort bläulich, hier grünlich gefärbt . . . der impressionistische Maler . . . malt das Gesicht veilchenblau und grasgrün. Oder es erscheint in der Landschaft, gegen die Sonne gesehen, ein bläulicher Fleck. Wird das Auge abgeblendet, so ist der Gegenstand zu erkennen. Der Impressionist . . . schafft durch Blinzeln Undeutlichkeiten, wo . . . keine vorhanden sind. Wiederum[3]) wird der Impressionismus als K u n s t d e r K u r z s i c h t i g e n hingestellt. Wohl gibt Seligmann zu, daß

---

[1]) Vgl. Verlaine: „. . . o h, la nuance seule fiance . . ."
oder:
„. . . la lune blanche luit dans les bois,
de chaque branche part une voix . . .
o h bien aimée!

[2]) a. a. O. S. 233 ff.

[3]) Der vorerwähnte Zolling hatte es schon einmal getan.

Impressionismus das Flimmern der Luft und des Lichts, daß er überhaupt Bewegung auszudrücken verstehe wie keine andere Malerei. Aber er bezeichnet als tatsächliches Ergebnis des Impressionismus die Unkenntlichkeit des dargestellten Gegenstandes." Bläuliche und grünliche Primäreindrücke werden also veilchenblau und grasgrün gemalt; der Primäreindruck von einem wohl erkennbaren Gegenstand wird, bewußt und systematisch verundeutlicht, als bläulicher Fleck gemalt — das heißt: Die Herkunftstheorie wird bis zu den letzten Konsequenzen praktisch durchgeführt. Ergebnis solchen Verfahrens ist, daß drei Kritiker[1]) diese extreme Eindrucksmalerei im Herkunftssinne als „Kunst der Kurzsichtigen" charakterisieren, und daß es zur „Unkenntlichkeit des dargestellten Gegenstandes" führt — das heißt: „An ihren Früchten" wird erkannt, daß die Herkunftstheorie das Wesentliche des Impressionismus nicht trifft. Denn letzterer legt zwar auf „Treffen" kein besonderes Gewicht[2]), führt aber, wie die Spitzenwerke zeigen[3]), keineswegs zur „Unkenntlichkeit des dargestellten Gegenstandes", und seine hervorstechendste Eigenschaft ist, daß er „versteht, das Flimmern der Luft und des Lichts, überhaupt Bewegung auszudrücken wie keine andere Malerei". Diese Fähigkeit also ist es, welche die impressionistische von der übrigen Malerei unterscheidet, d. h. von der übrigen Eindrucksmalerei, deren Extrem Seligmann tadelt, während er eine besondere Eindrucksmalerei lobt, ohne bis zur strengen Scheidung beider Künste vorzudringen. Da Flimmern und Bewegung kinetische, nicht koloristische Realitäten sind, kann die impressionistische Malerei beides nicht wirklich darstellen, sondern benützt ihre Mittel der Farbe, den Eindruck davon zu erzeugen. Eindruck bedeutet ihr also Zweck und nicht Wurzel, Ergebnis nach außen und nicht Anregung von innen; sie ver-

---

[1]) Denn Walzel schließt sich Zolling und Seligmann an.

[2]) Vgl. Knapp, „Die malerische Problematik der Moderne", S. 261: „Traiter un sujet pour les tons et non pour le sujet lui même, voilà ce qui distingue les impressionistes des autres peintres."

[3]) Z. B. in der Berliner Nationalgalerie „Sommertag", „Die Kirche St. Germain d'Auxerrois in Paris" von Monet, „Schusterwerkstatt" von Liebermann etc.

wertet ihn nicht, sie erweckt ihn: sie ist eine Kunst mit dem Eindruck als Ziel. So sieht sie auch Fritz Knapp; denn in seiner „Malerischen Problematik der Moderne“[1]) lautet die bezügliche Kapitelüberschrift: „Farbigkeit und Bewegung in der Atmosphäre als malerisches Ziel des französischen Impressionismus.“

Verlaines Programmvers ist zu entnehmen, daß der dichterische Impressionismus die Erzeugung farbiger und malerischer „Nüancen“ bezweckte. Hinsichtlich des malerischen Impressionismus ergab sich, daß die Erzeugung kinetischer Eindrücke sein eigentliches Ziel ist.[2]) Beide Künste wollen also mit ihrem natürlichen Material — Sprache, Farbe — materialfremde Impressionen — Ton- und Farb- respektive Bewegungseindrücke — hervorrufen. Dieser Absicht setzt das Material seinen Widerstand des Objekts entgegen. Die Überwindung desselben ist in erster Linie ein handwerkliches Problem[3]). Die Technik des Impressionismus löst es auf ihre Weise, indem die Malerei den Pointillismus, die Literatur die Manier der sprachlichen und phonetischen Symbole erfindet. Das Studium der technischen Belange muß also wichtige Aufschlüsse über das Wesen des Impressionismus zu vermitteln imstande sein, die der bestehenden Anschauung von diesem notwendige Ergänzungsbegriffe zuführen. Hinsichtlich des musikalischen Impressionismus ge-

[1]) S. 258 ff.

[2]) 1878 erfindet Edison den Kinematographen. Gleichzeitig mit den kinetischen Zielen der Malerei werden also solche der Projektionstechnik inauguriert. Parallelerscheinung in Geistesgeschichte und Geschichte der Technik. Künstliche Erzeugung von Bewegungseindrücken für das Auge als tertium comparationis einsetzend darf man also vielleicht cum grano salis sagen: Aristokratischer Impressionismus der Malerei und demokratischer des Films werden im selben Augenblick geboren.

[3]) Meyer-Gräfe beginnt sein Buch „Der moderne Impressionismus“ bezeichnenderweise mit ausführlichen Erörterungen über die Technik des Pointillismus. Weiter spricht er „vom klaren Programm dieser Techniker“; vom „Kinetischen“ bei Manet, Monet, Renoir; von einer „fast mechanisch manipulierenden Kunst“ und dem „Wissenschaftlichen daran“. Diese Verfasser nachträglich bekannt gewordenen, teils sogar terminologisch kongruenten Darstellungen sind eine Parallele zu unserer den musikalischen Impressionismus technisch erfassen wollendenTendenz.

winnen wir letztere, indem wir untersuchen, welche materialfremden Eindrücke er hervorzurufen strebt, und welche technischen Besonderheiten die Folge dieser Zielsetzung sind.

VIERTER ABSCHNITT.

Der musikalische Impressionismus eine Kunst mit rein malerischen Eindrücken als Ziel.

Zwischen der Musik und Malerei besteht ein viele Jahrhunderte altes Bündnis. Der Zeugnisse dafür, daß Malerei durch Musik befruchtet wurde, sind Legion[1]). Malerisch inspirierte Musik in ausgeprägter Form ist zwar jünger, die Zahl ihrer Beispiele zwischen Pastoral- und Alpensinfonie erscheint jedoch fast unnennbar. Jene Maler lassen sich „musikalisch" anregen entweder — um nur Technisches zu erwähnen — ornamental, indem die zweckvoll schönen Linien der Instrumente einen Gestaltungsanreiz bilden, oder kompositorisch, indem um das Zentrum einer musizierenden Gestalt Menschen und Dinge in besonderer Weise gruppierbar sind. Die Schöpfer dieser Tonwerke sind „malerisch" angeregt, indem sie die seelischen Wirkungen des Landschaftsbildes auf den Menschen durch Musik wiederzugeben unternehmen[2]). Beiden ist gemeinsam, daß ihre Kunst äußerlich einer ihrem ursprünglichen Material fremden Wurzel entwächst; Augen- und Ohrenprüfung erweist jedoch, daß das Ziel derselben innerlich ein durchaus materialeigentümliches bleibt. Diese bleibt „mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei", jene — um Beethovens Motto zu variieren — mehr Ausdruck der bildnerischen Phantasie als Musik;

[1]) Von van Eyks und Memlings Instrumente spielenden Heiligen- und Engelsgestalten (15. Jahrh.) an bis zu Böcklins zahlreichen Bildern, deren Mittelpunkt musizierende Figuren bilden.

[2]) Vgl. Berlioz: Szene auf dem Lande aus der Phantastischen Sinfonie; Mendelssohn: Hebriden-Ouvertüre, Meeresstille und glückliche Fahrt; Liszt: Années de pélerinage etc.

erstere also „absolute" Musik, letztere „absolute" Malerei[1]). Über diese geht die neueste Entwicklung weit hinaus. Die bis heute letzten Konsequenzen aus dem uralten Bündnis zwischen Ton und Farbe zog auf der einen Seite der Maler Kandinsky, der mehrere Jahre von sich reden machte, indem er Bilder schuf, die keinen anderen Zweck haben sollten, als mit den Mitteln der Farbe musikalische Eindrücke zu erwecken. Auf diesen Tafeln ist nichts Gegenständliches mehr, ist kaum eine Kontur zu erblicken; hier will die Farbe lediglich Medium der inneren Musik des Malers sein. Eine bemerkenswerte Synthese zwischen Musik und Malerei versuchte ferner der Ungar Lazlo herbeizuführen, durch Konstruktion eines „Farblicht-Klaviers" nämlich, welches ermöglichen soll, indem der Mechanismus des Flügels mit einem Projektionsapparat und farbigen Transparenten korrespondiert, daß Ton und Farbe einander kommentieren. Beide reüssierten kaum: man glaubte ihnen nicht. Als jedoch das, was Kandinsky als Maler angestrebt hatte, von einem Musiker versucht würde, überzeugte es die Welt: Ohne Reflektieren, nur seinem Instinkt und Sondergenie gehorchend, schuf Debussy, indem er durch das Medium der Töne rein malerische Eindrücke im Hörer hervorzurufen unternahm, den musikalischen Impressionismus. Malerisch inspirierte Musik war also um die Jahrhundertwende nichts Neues mehr. Doch „schilderten" die bezüglichen Meister, wie „wir" es nach obigem Goethewort „gewöhnlich" tun — im Gegensatz zu den „Alten" — den „Effekt", welchen malerische Sujets auf sie machten, schrieben demnach — im Sinne unserer Ausführungen — Musik mit materialfremden Eindrücken als Herkunft. Demgegenüber erblickt Verfasser das Neue an Debussys Kunst darin, daß dieser in seinen rein impressionistischen Stücken nicht den malerischen „Effekt", welchen etwa ein Vorwurf auf ihn macht, musikalisch auswertet, sondern daß er diesen malerischen „Effekt" musikalisch auf andere machen will, daß er also — im Sinne unserer Ausführungen

[1]) Während Liebermanns „Orchester" impressionistische Malerei ist: Hier wird der „musikalische" Vorwurf fast außer Acht gelassen und vor allem ein kinetisches Problem malerisch gelöst: die überbelichtete, kochende Luft des strahlenden Podiums schwirrt vor den Augen der Beschauers — Vgl. Knapp a. a. O. S. 261: „. . . aber eigentlich malen sei immer nur Luft und Licht."

—Musik mit materialfremden Eindrücken als Ziel schreibt. Er erstrebt, um bei Goethes Antithese zu bleiben, gleichsam Schilderung malerischer „Existenz" der „Alten" — ein archaisierender Grundzug seines Geistes, der sich in seinem Schaffen auch sonst[1]) dokumentiert — und muß sich, da solche musikalischer Gestaltung versagt ist, mit der Erzeugung des Eindrucks davon begnügen. Der Eindruck malerischer „Existenz", den Stücke Debussys wie „Pagodes", „Jardins sous la pluie", „Et la lune descend sur le temple qui fut" u. a. m. erwecken, bleibt der Malerei unerreichbar deshalb, weil sie weder das Nacheinander noch die metaphysische Kraft der Musik hat; malerische „Existenz" dieser besonderen Art hat etwa die Fata Morgana: wie diese Luftspiegelung realer Vorgänge ist, so sind obige impressionistischen Stücke „Tonspiegelung" von Bildvisionen des Autors; Bildvisionen dieser besonderen Art bestehen jedoch nicht vorher (wie, sagen wir, die Oase und die Landschaft, welche die Fata Morgana reflektiert respektive der Programmusiker in Tönen malt), sodaß der Impressionist, von ihr herkommend, sie musikalisch wiedergeben könnte, sie werden nicht reproduziert, sie werden vielmehr „in der Mitte des Weges" zwischen Herkunftseindruck und Zieleindruck vom Komponisten konzipiert und gewinnen in Form der letzteren im Hörer „Existenz".

Daß zwischen impressionistischer Musik und Malerei enge Beziehungen bestehen, ist längst bekannt und wird von besten Autoren unmißverständlich ausgesprochen. So lesen wir bei Bücken[2]): „In der Tat übernahm ja der musikalische Impressionismus die Ästhetik des malerischen mit dessen gesamter Geistigkeit, seiner Weltanschauung im ursprünglichen Sinne des Wortes". Und Kurth sagt[3]): „Es liegt in der Natur einer auf das Eindruckhafte abzielenden ästhetischen Willensrichtung, daß ihr ursprünglichstes und nächstliegendes

---

[1]) Chansons de Bilitis nach griechischen Versen, die Pierre Louys übersetzt hat; Danse sacrée ein römischer Tempeltanz für Harfe und Streicher; Six epigraphes antiques für Klavier zu 4 Händen. Auch die Symbolisten zeichnen sich durch schwärmerische Altertumsverehrung aus.

[2]) a. a. O. S. 126.

[3]) a. a. O. S. 355.

Gebiet die Malerei ist; von ihr wurde auch die Bezeichnung des Impressionismus für die Musik übernommen, als diese in einer Reihe merkwürdiger Analogiezüge zum Gebiet der Malerei neue ästhetische und technische Eigentümlichkeiten annahm." Im Geiste obiger Formulierung führt Bücken seine Studie konsequent durch: er eruiert in erster Linie ästhetische Merkmale des musikalischen Impressionismus. Kurth geht darüber hinaus: er stellt auch wichtige harmonische Eigentümlichkeiten fest und erklärt sie. Wie richtig Kurth das Wesen des musikalischen Impressionismus intuitiv erkannt hat, erhellt daraus, daß er nur den „malerischen" Debussy zitiert und nicht den „musikalischen"[1]), daß er die impressionistische Willensrichtung auf das Eindruckhafte a b z i e l e n läßt und nicht von ihm herkommen, daß er seine „technischen Analogiezüge" zur impressionistischen Malerei betont und nicht bloß seine ästhetischen. Die vorerwähnte Warnung, den impressionistischen „Dämmer" vom technischen her aufzuhellen, sowie seine Übernahme der traditionellen Herkunftstheorie denken wir uns im Schatten des romantischen Themas entstanden und sind im Übrigen froh, diesen hervorragenden Theoretiker auf unserer Seite zu haben.

Welches nun die technischen Neuerungen, zu denen jede Kunst mit materialfremden Eindrücken als Ziel zwangläufig führt, auf dem Gebiete des musikalischen Impressionismus sind, ergibt ein Vergleich von Werken entschieden nicht impressionistischer Meister, deren Sujet ein malerisches ist, mit solchen von Debussy. Wir stellen zu diesem Zwecke Richard Strauß' „Am Strande von Sorrent" aus der sinfonischen Suite „Aus Italien"[2]), Regers „Spiel der Wellen" aus

---

[1]) a. a. O. S. 389 ff.: „Ministrels" aus den Préludes I (s. d.) „Images" „Jardins sous la pluie" aus „Estampes" (deutsch: Stiche).

[2]) In diesem op. 16, einem Zwitterding zwischen Sinfonie und Suite, Klassizismus und Programmusik, ist Strauß noch entschieden nicht impressionistisch im Gegensatz zur Salome (Ostnachtschilderung, Partitur Ziffer 1—4, mit solchen Folgen: cis-eis-gis-h nach dem Nonenakkord d-fis-a-c-e; vgl. „Mixturen" im II. Kapitel. Oder Takt vor Ziffer 1 die „Vaganten" g-es-f-h und a-es-f-h; vgl. „Ganztonsechsklang" im II. Kapitel), zu der bekannten Celesta-Stelle beim Auftritt Oktavians im 2. Akt „Rosenkavalier", Partitur Ziffer 24 ff.; vgl. hierzu „Polytonaloide Partien" des II. Kapitels sowie den Prélude-Titel Debussys

der „Boecklin-Suite" für Orchester[1]) und Debussys „Reflets dans l'eau" aus den Images in Parallele, weil das tertium comparationis bei allen drei Werken „das Wasser" ist. Hieraus erweist sich, daß jene Ton-„Maler" für ihre Zwecke das große Orchester verwandten, daß dieser mit dem Klavier auskommt. Jene lösten also das malerische Problem mit den Klangfarben zahlreicher Instrumente, dieser ging es mit der Einfarbigkeit eines Instruments an. Ferner sehen wir Strauß seinen Vorwurf hauptsächlich melodisch-homophon, Reger den seinigen melodisch-polyphon gestalten; Debussy meidet Kantilene wie Kontrapunkt. Klangfarbig kann er auf dem Klavier nur in beschränktem Maße malen, monodisch und polyphon will er es nicht — bleibt, daß er den materialfremden Eindruck durch Sonderharmonik zu erzielen unternimmt. Er versucht und erreicht es. Strauß' Harmonik bleibt zeitgebunden — die auffälligen Analogiezüge der ganzen a-moll-Episode (6/8 nach F bis Tempo primo vor H) zu Mendelssohn zeigen es —; Regers Harmonik bleibt stilgebunden — mit den Hiller-Variationen op. 100 aus dem Jahre 1907 steht „das Regerische" fest —; Debussys Harmonik sucht neue Wege. Bei Strauß zeitigt das ungewöhnliche „Programm" ein Novum für die Zeit: mit den geteilten Streichern in höchster Lage, wozu Flöte und Piccolo treten[2]), beginnt der heutige „Orchestermagier" — ein Fortschritt der Instrumentation. Bei Reger zeitigt es ein Novum für seinen Eigenstil: der Kontrapunktiker übt Orchesterkoloristik als Selbstzweck — gleichfalls ein Fortschritt der Instrumentation. Bei Debussy zeitigt es ein Novum für die

---

„Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir": bei Strauß werden außer „Tönen und Düften" („ein Tropfen persischen Rosenöls") noch die Lichtreflexe auf Quinquins weisseidenem Gewande Musik-impressionistische Tonmalerei par excellence.

[1]) op. 128 aus dem Jahre 1913. Seine Reverenz vor Debussy steht in der „Romantischen Suite" für Orchester op. 125 und ist — vgl. die vieltaktigen Ganztonleiterklänge im zarten Anfang des „Finale" — eine harmonische. R.'s sonstiger „Allerweltsakkord" ist nicht der vagierende „übermäßige Dreiklang", sondern — vgl. „Beiträge zur Modulationslehre", 1903 bei Kahnt erschienen — der vagierende „verminderte Septakkord", welchen Debussy er wäre allzu wagnerisch — mit Eifer vermeidet.

[2]) Anfang, später wiederkehrend.

allgemeine Kompositionslehre: der auch sonst höchst bedeutsame Tonsetzer[1]) entdeckt seine spezifische Akkordtechnik — ein Fortschritt der Harmonik. Diesen besonderen Fall verallgemeinernd finden wir, daß auch die übrige „Tonmalerei" Strauß' wie Regers fast ausschließlich orchestral ist, daß diejenige des „musikalischen" Debussy es ebenfalls ist[2]), daß diejenige des rein „malerischen" Debussy jedoch ganz ausschließlich klavieristisch ist. Die bezüglichen Werke unserer beiden deutschen Meister anzuführen erübrigt sich. Debussys bezügliche Werke heißen: D'un cahier d'esquisses; Estampes (Stiche), enthaltend Pagodes, Une soirée dans Grénade, Jardins sous la pluie; Masques; L'isle joyeuse; Images, enthaltend Reflets dans l'eau, Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or; die 2 Hefte Préludes mit 24 Stücken von fast ausschließlich malerischer Zielsetzung; En blanc et noir. Als die Malerei kinetische Eindrücke anstrebte[3]), schuf sie den Pointillismus; als die Literatur musikalische und Farbeneindrücke anstrebte, schuf sie die Technik der sprachlichen und phonetischen Symbole; als die Musik rein malerische Eindrücke anstrebte, schuf sie die impressionistische Harmonik.

Ein Blick in die Literatur zeigt, daß die eben erwähnten Stücktitel Debussys und die darin enthaltene ästhetische Willensrichtung einmalig sind. Mussorgskis „Bilder aus einer Ausstellung", gleichfalls für Klavier, helfen besonders, Debussys Eigenart zu erkennen. Bei Mussorgski burleske, feinkomische, folkloristische Verläufe, die angeregt sind durch fertig vorliegende fremde Gemälde, aber durchaus zu keiner neuen Technik führen — Musik mit dem malerischen Eindruck als Herkunft, Schilderung eines materialfremden „Effekts". Bei Debussy rein farbige Verläufe, die aus dem „Raum" der malerischen

---

[1]) Melodiker: der frühen Liederzyklen und der „Mandoline", 1888—93; Kammermusiker: des Streichquartetts, 1893; Dramatiker: Pelleas und Melisande, 1902 etc. — Reflets dans l'eau datiert 1904.

[2]) Nocturnes, 3 sinfonische Dichtungen, deren erste „Nuages" heißt; La mer, Iberia.

[3]) Vgl. Knapp a. a. O. S. 261: „Umsetzung des Daseins in farbige Gebärden."

Eigenvision transponiert sind in die „Zeit" der Musik und die bisherige Harmonik umgestalten — Schilderung einer materialfremden „Existenz" durch Erzeugung des Eindrucks davon. Die Literaturdurchsicht liefert noch weitere Bestätigungen unserer Auffassung. Wieder möge „das Wasser" als tertium comparationis dienen, doch soll diesmal noch ein „quartum comparationis" dazutreten: das Klavier. Wie erleben verschiedene Klavierkomponisten dieses Element? Liszt-Beispiel: Au bord d'une source — schildert Murmeln und Fluß; dieser ist musikverwandt, jenes musikalisch: ein akustisches Erlebnis. Ravel — Beispiel: Jeux d'eau — schildert Rauschen und Kaskaden; das sind musikalische oder musikverwandte Ton- und Bewegungsvorgänge: auch ein akustisches Erlebnis. Debussy — Beispiel: Reflets dans l'eau — schildert Spiegelungen: ein visuelles Erlebnis. Auch sonst ist sein Naturerlebnis visuell[1]). Liszts Bergsinfonie schildert, „ce qu'on e n t e n d sur la montagne", Debussys Prélude 7 aus dem ersten Heft, „ce qu'a v u le vent de l'ouest". Hugo Wolf legt „des Vogels Tritt im Schnee" — Möricke-Lieder I, 4 —, indem er ihn mit „Liebchens lieber Hand" (-schrift) vergleicht, lyrisch-musikalisch aus; Debussy sind „des pas sur la neige" — Préludes I, 6 — optische Phänomene. Und nicht bloss bei anderen Meistern fehlt dieses rein visuelle Eingestelltsein, auch im übrigen Werk Debussys suchen wir vergebens danach: kein einziger sonstiger Stücktitel ist so dezidiert malerisch wie die oben angeführten. Hier handelt es sich also um ein besonderes Genre von Debussys Musik. Auch um ein besonderes Genre seiner Klaviermusik; denn während er diese „Bilder malte", hat er keine andere Klaviermusik geschrieben, sondern nur drei Lieder und Orchesterstücke. Und nicht allein stilistisch, auch zeitlich handelt es sich um eine klar umrissene Periode: sie beginnt 1902 nach Pelleas und Melisande mit „D'un cahier d'esquisses" und endet 1913 — Blanc et noir von 1915 ist ein vereinzelter Nachzügler — mit dem zweiten Heft Präludien. Diesen Abschnitt von zehn Jahren hält Verfasser für die Epoche des reinen Impressionismus Debussys, ja des reinen Impressionismus schlechthin. Was Debussy vorher schrieb, leitet zu

[1]) „De tout ce qu'elle (die Natur) offre à ses yeux, . . . il fait de l'harmonie" sagt André Suarès S. 100 der Revue musicale 1920 Nr. 2 von Debussy.

dieser Periode hin, was er und die übrigen Impressionisten nachher schrieben, zehrt von ihr; es leitet zu und zehrt von dem Hauptergebnis dieser Epoche: der neuen Harmonik. Denn was Debussy vorher schrieb, war dem Sujet nach traditionell, der Ausführung nach nicht neu; nur harmonisch war Fortschritt darin; die Linie seiner späteren Entwicklung führt mit impressionistischer Akkordtechnik zum Klassizismus der Sonaten von 1916. Und was die übrigen Impressionisten schrieben, kommt bei Ravel meist von Massenet, bei Ducas von Richard Strauß her, bei Delius vom „gebundenen Stil" der Reinecke und Jadassohn, die ihn in Leipzig an Mendelssohns und Schumanns Chorwerken bildeten, ist jedoch nicht unmittelbar impressionistisch, sondern mittelbar: nicht malerische Vorwürfe führen zu einer Sonderharmonik, sondern die Sonderharmonik Debussys, welche materialfremder Zielsetzung entsprang, wird selten für Klavier, meist für Orchester bei „absolut"-musikalischen, dramatischen oder musikverwandten seelischen und Bewegungssujets systematisch ausgenützt.

Auf der nunmehr geschaffenen Basis ist klare Scheidung möglich. Auf ihr fußend halten wir uns für berechtigt, einem impressionistischen Stil eine impressionistische Manier gegenüberzustellen. „Wir bekennen", sagt Goethe[1]), „daß Manieristen sogar, wenn sie es nicht allzuweit treiben, uns viel Vergnügen machen, und daß wir ihre eigenhändigen Arbeiten sehr gern besitzen. Künstler, die man mit diesem Namen benennt, sind mit entschiedenem Talent geboren, allein sie fühlen, daß nach dem Verhältnis der Tage sowie der Schule, worein sie gekommen, nicht zu Federlesen Raum bleibt, ohne daß man sich entschließen und fertig werden müsse". Die sogenannten Impressionisten haben sich „entschlossen": bedeutende Musiker „mit entschiedenem Talent" haben sie „es nicht allzu weit getrieben" in der Ausnützung der Technik ihres Vorbildes, sondern nahmen nur dessen Harmonik auf, um dann eigene Wege zu gehen. Ravel geht, Massenets „Süße" sowie eigene urbane Virtuosität und Ironie kultivierend, den Weg des Romantikers der „Ondine" — Hoffmann! —, des gespenstischen „Le gibet" (der Galgen) — Poe! — und der vielen exotischen Vorwürfe.

[1]) „Jungen Künstlern empfohlen" um 1822.

Ducas geht den Weg fast eines Klassizisten: Es-Dur-Sonate; C-Dur-Sinfonie; Variations, Interlude et Final. Delius geht den Weg, welchen ihn Leipzig wies, und gelangt zu der Höhe des Chorwerks „Eine Messe des Lebens" (nach Nietzsches Zarathustra). Scott geht den Weg Mac Dowells oder Griegs weiter, im Grunde seiner Seele gleichfalls urromantisch. Gelegentliche, stellenweise auch gehäufte harmonische Analogiezüge zu Debussys Klaviermalereien: das ist impressionistische Manier. Den impressionistischen Stil aber inauguriert Claude Debussy mit den Klavierwerken der Jahre 1902—1913, und sein technisches Hauptkriterium ist eine neue Harmonik. Eine Exegese der impressionistischen Akkordtechnik mußte sich also an diese Klavierwerke halten. Ihr Studium ergab, daß Verfasser deren gesamte Eigenart in den 24 Stücken der zwei letzten Zyklen dieser Art, der Präludienhefte, konzentriert vorfand. Wie die 1915 erschienenen 24 Etüden eine Gesamtübersicht der Sonderklaviertechnik, so stellen die 24 Präludien eine Gesamtübersicht der Sonderharmonik Debussys dar. Daß die Chronisten diesen Präludien eine Sonderstellung in Debussys Klavierschaffen einräumen, ergibt sich aus Folgendem. Der sonst restlos lobende Henry Prunières schreibt[1]) über sie: „Man konnte den zwei Präludienheften vorwerfen, daß sie minder spontane Werke enthalten als seine ersten Sammlungen. Tatsächlich macht sich darin eine gewisse Gesuchtheit in Stil und Schreibweise bemerkbar." Ladislaus Fabian[2]) reiht sie, obwohl es Préludes pour le piano sind, einer „Periode des orchestralen Expressionismus" Debussys unter. Uns scheint diese Sonderstellung der 24 Präludien darin zu bestehen, daß sie als die letzten Werke unter Debussys Klavierstücken mit rein malerischer Zielsetzung ein Destillat darstellen aus der Musik solcher Observanz, eine Krönung seines neuen Stils bilden, daß sie also ein Kompendium sind der Harmonik des musikalischen Impressionismus in Reinkultur. Deshalb legt Verfasser sie der nunmehr folgenden akkordtechnischen Exegese des Impressionismus in der Musik zugrunde.

[1]) Adler-Handbuch S. 956.

[2]) „Claude Debussy und sein Werk", S. 95.

ZWEITES KAPITEL.

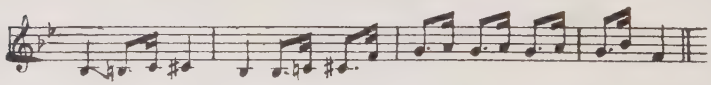
Akkordtechnische Exegese der 24 Präludien für Klavier von Claude Debussy.

ERTER ABSCHNITT.

Untersuchung der 12 Präludien des ersten Heftes und Aufstellung von 6 Grundtypen für die impressionistische Sonderharmonik als Ergebnis dieser ersten Untersuchung.

1) „Danseuses de Delphe".

Inhaltsdeutung: „Lent et grave" dieses Thema:

1) 

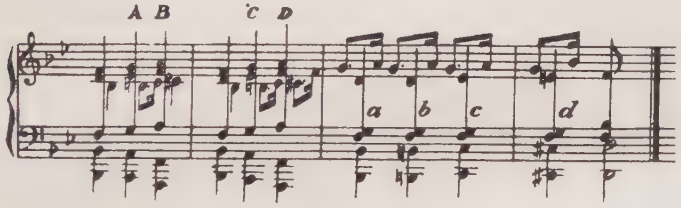
Kein Tanz; ein ernster, gegangener Reigen der Priesterinnen Apollos. Das Thema wird kaum abgewandelt; schwere fünfnotige Akkordschritte saugen es gleich beim ersten Eintritt fast auf; über jeden Versuch des Themas, zur Geltung zu gelangen, triumphiert die (trotz p, pp und ppp) wuchtende Akkordik imaginärer Harfen und Flöten: nicht Motivik ist das Wesentliche des Stückes, sondern Harmonik. Erlebnis wird durch letztere das Geheimnis um Pythia, der Duft des Opferrauches, die misteriöse Düsternis des geheiligten Ortes: etwas Metaphysisches, Gerüche, eine farbige Vision. Es geschieht „d'après les plus récentes découvertes de la chimie harmonique"[1]).

Funktionsharmonik und Form. Reines B-Dur. Teilschlüsse auf der Oberdominante im 10. und 20. Takt; Fünftaktsymmetrie also, denn auch der nun folgende Epilog hat 10 Takte. Wie

[1]) Vgl. „Lettres de C. D. à son éditeur", Brief vom 19. 8. 05.

unwichtig übrigens dem Autor die melodische Einheit an sich ist, erhellt aus diesem Nachspiel: trotz seiner Kürze (10 Takte) und trotz der Kürze des Ganzen (30 Takte + 1) erscheinen neue Motivgedanken in Vierteln. Hier wie im Folgenden durchgehend dieses Prinzip: Harmonische Erfindung, akkordischer Einfall — dazu tritt relativ indifferent, scheinkontrapunktisch, torsohaft das Melodische.

Sonderharmonik: Verfasser unterscheidet unter dieser Rubrik 6 Typen, die der Reihenfolge ihres erstmaligen Auftretens nach numeriert werden. Gleich der zweite Akkord des Stückes stellt, nachdem der erste die Tonart konstatiert, den Hauptvielklang Debussys dar; desgleichen der dritte, fünfte, sechste etc. (bei A, B, C, D):

2) 

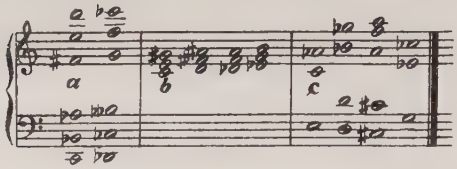
Er möge Typus I-vagierender Ganztonsechsklang heißen. Vagierend[1]) ist er in technischer Hinsicht, weil er, durch Enharmonik zu zahlreichen Tonarten führend, zwischen letzteren quasi umherschweift; in ästhetischer Hinsicht ist er es, weil er, der Vagant, durch sein indifferentes „ubi bene ibi patria" die „bürgerliche Ordnung" der Tonalität zu sprengen droht. Er ist nur in 2 Formen denkbar:

3)

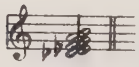
Diese 2 Grundformen erscheinen entweder komplett in den verschiedensten Lagen, d. h. als obige Grossekund-respektive (in der Umkehrung) als Kleinseptklänge (a); oder sie erscheinen ausschnitts-

[1]) So nennt A. Schönbergs „Harmonielehre" den verminderten Septvier- und überm. Dreiklang.

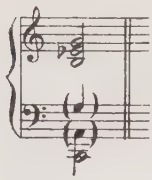
weise als Großterz-respektive (in der Umkehrung) Kleinsextklänge (b, c):

4) 

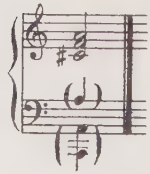
Hiervon treten meist (wie bei der einfachen Mehrklangsharmonik) statt der vollständigen Klänge Teilstücke auf. So entsteht beispielsweise A, B, C und D des Zitats 2 auf folgende Art: Von

5) 

werden bei A, C 4 Töne verwandt, nämlich:

6) 

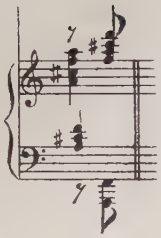
und bei B, D 3 Töne, nämlich:

7) 

Ähnliche Ausschnitte von Typus I sind 2, 13 und 2, 14[1]):

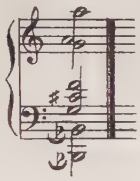
[1]) Der Ausgabe von Durand. Paris 1910. Die Zahl vor dem Komma Seitenzahl, die Zahl nach dem Komma-Taktzahl auf der betr. Seite.

8)



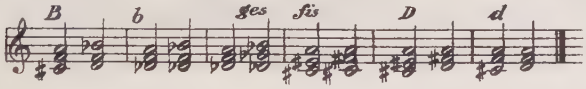
und 2, 15 sowie 2, 16, hier über einem orgelpunktigen B (schematisch):

9)



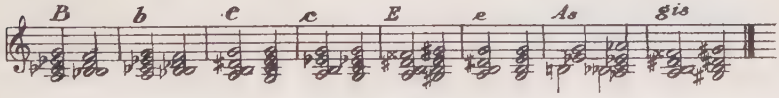
Der vagierende Charakter des Typus I sei an Klang B (oder D) demonstriert, welcher (enharmonisch) folgende (funktionellen) Fortschrittsmöglichkeiten enthält[1]):

10)



Ergänzend sei auch Klang A (oder C) entwickelt:

11)



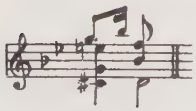
Von diesen Möglichkeiten macht Debussy im vorliegenden Stück keinen Gebrauch: alle Varianten von Typus I stehen hier in Beziehung zur Haupttonart B. Darin manifestiert sich Debussys historische Stellung: 1862 geboren steht er zwischen einer Zeit, der die Tonalität eine Selbstverständlichkeit bedeutete, und der unsrigen. In tonartlicher Hinsicht also, was Prélude 1 angeht, „reaktionär", tritt er in einem entscheidenden Punkte fortschrittlich auf: Typus I erscheint

[1]) Großer Buchstabe kurz für die entsprechende Dur-, kleiner für die entsprechende moll-Tonart.

nicht als „Alteration" irgendwelcher „Stufen"-Mehrklänge, sondern frei eintretend, selbständig, gleichberechtigt neben den „Standard"-Harmonien. Durch Aufstellung dieses Typus I hat Verfasser, wie sich ergeben wird, fast die Hälfte der impressionistischen Harmonik auf eine einzige Formel gebracht.

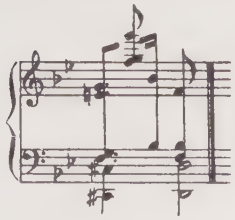
T y p u s I I tritt uns erstmalig im 3. Takt des Zitates 2 entgegen (bei a, b, c, d), und zwar in Gestalt des Tones g (über f) der Baß-Oberstimme. Solche funktionslos beigefügten Sekunden verwendet Debussy in großer und kleiner Intervallform. Beigefügte funktionslose große Sekunden mögen V e r s c h l e i e r u n g s -, beigefügte funktionslose kleine R e i b u n g s s e k u n d e n heißen; ihr Zweck ist Färbung. Anders nämlich ist diese Erscheinung (bei a etc.) kaum zu erklären; normalerweise würde das g eine Modulation nach F einleiten, doch wird im nächsten Takt B erreicht und damit neu bekräftigt; bei c des Zitates 2 verundeutlicht das funktionslos beigefügte f (unter g) das reine c-moll; beide Fälle berechtigen und die späteren Vertreter von Typus II bestätigen u. E. die Einführung des Begriffes „Verschleierungssekunde". Noch deutlicher offenbart letztere ihren Charakter bei d; hier wird durch f (unter g) eine einfache Funktion ohne andere als Färbungsabsicht „dissonant" verschleiert. Statt:

12)



steht (wir zitieren die noch bezeichnendere Wiederholung in Takt 9):

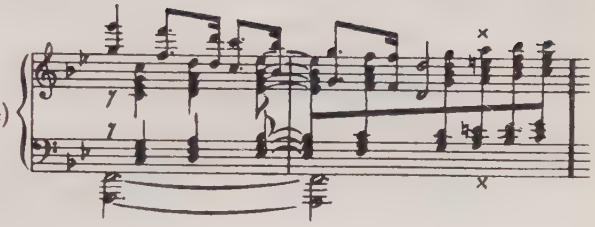
13)



Siehe auch 2,4 und 2,5!

Folgendes Zitat:

14)



führt den Typus III ein, den wir, Erpf's Terminologie benützend[1]), Mixturen nennen wollen, weil eine Verwandtschaft mit den Orgelmixturen (wenn auch ohne die Obertonschichtung und Stärkegradsverhältnisse derselben)vorliegt. Unter Mixturen werden zwei oder mehr streckenweise parallel laufende Stimmen verstanden. Das Zitat 14 enthält (mit Ausnahme des a-Akkordes bei +) tonarteigene Dreiklangsmixturen; 2,1 und 2,2 benützt die Parallelstelle in Form je eines As-, Des-, G- und b-Akkordes tonartfremde Dreiklangsmixturen. Mit letzteren erscheint, hier noch zwischen mildernden Terzen und Sexten, die verpönte Quintparallele. Bald werden auch reine Quintmixturen zu erwähnen sein, ferner Septvierklangs-, Quart-, Sextmixturen u. a. m.

2) „Voiles".

Inhaltsdeutung: Segel . . . Von Booten wohl, die soeben im Hafen festgemacht haben, während am Horizonte die Sonne ins Meer taucht und die ersten Lichter des Strandes aufleuchten. Im leisen Abendwind schwappen diese Segel gegen Mast und Raaen. Sobald die in der lauen Brise stumm schaukelnden Möven höhere Luftregionen aufsuchen, blitzt ihr Gefieder im Schein des nur sie noch treffenden versunkenen Tagesgestirns wie kupfernes Feuer. „Ici (im Seebad Houlgate) la vie et la mer continuent . . . la seconde à accomplir son va-et-vient sonore qui berce la mélancolie . . . so schildert Debussy brieflich[2]) das (außer dem Bilde) in „Voiles" musikalisch festgehaltene

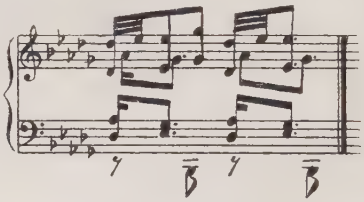
[1]) „Studien zur Harmonie- und Klangtechnik der neuen Musik", S. 78, 143, 175, 196.

[2]) „Lettres etc.", Brief vom 26. 8. 11.

Seelische. Rilke — unserm Autor geistig nahestehend — singt: „Die falben Felder schlafen schon, — mein Herz nur wacht allein; — der Abend zieht im Hafen schon — die roten Segel ein. — Traumselige Vigilie! — Die Nacht wallt durch das Land. — Es blüht die weiße Lilie, — der Mond, in ihrer Hand." Diese Verse kommentieren das visuelle und Stimmungserlebnis Debussys dichterisch.

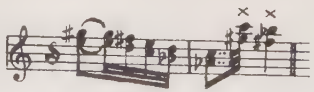
Funktionsharmonik und Form: 6 Takte es (5, 8 bis 5, 13), darin auch eine Art Kadenz, aber unter Vermeidung des Leittons (des statt d; 5,11 und 5,12):

15)



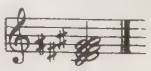
Sonst tonartloses Schweben über einem zentralen, das ganze Stück hindurch erklingenden, ostinaten B (s. auch die zitierte es-Kadenz 15). Formell liegt Dreiteiligkeit vor: A-B-A; Mittelteil B wird durch das genannte es-Intermezzo von 6 Takten gebildet; A benützt folgendes prägnante Motiv:

16)



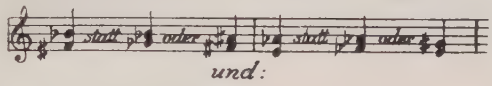
wozu zahlreiche andere, lediglich aus rhytmisierten Akkordbrechungen bestehende Gedanken treten, während das Hauptgewicht wieder auf die harmonische Invention gelegt wird.

Sonderharmonik: Besonders an Prélude 1 war hauptsächlich die zweite Form von Typus I (s. Beispiel 3); „Voiles" ist ausschließlich aus dessen erster Form gezimmert; außer dem es-Mittelteil nur Varianten dieses Ganztonsechsklangs: 17)

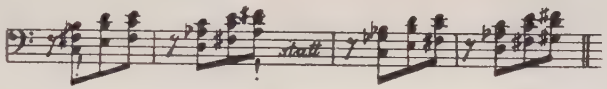


Daß Debussy solche Akkordik nicht als „Alteration" irgendwelcher Terzbildungen auffaßt, sondern in neuartigem Sinne, erhellt aus der Orthographie von Beispiel 16

bei + sowie der folgenden Zitate, die ohne jeden funktionellen Hintergrund so geschrieben sind;

4,6 ff.: 18) 

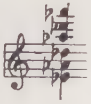
und

6,10 ff.: 19) 

Und der neuartige Sinn besteht, wie schon gesagt, in der Auffassung, daß diese Harmonien nicht „dissonant" (also „auflösungsbedürftig") oder „alteriert" oder dergleichen mehr sind, sondern gleichwertig neben selbständigen „Stufendreiklängen" etc. zu stehen berufene Mehrklangsbildungen; das ganze vorliegende Stück ist ein Beleg dafür. Gleichzeitig zeigt es, was eigentlich unter der vielgenannten Exotik Debussys zu verstehen ist: Nicht seine Sujets, seine Melodik sind exotisch, sondern seine Harmonik ist es zum großen Teil und zwar in dem Sinne, daß an die Stelle der reinen Pentatonik zahlreicher Völker des fernen Ostens Debussys temperierte Hexatonik des Typus I tritt, wobei als tertium comparationis gelten darf: alles paßt (ohne „dissonante" Halbtonreibungen, aber auch ohne Funktionsbasis) zu allem.

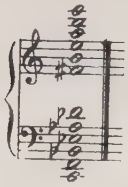
Auch Typus III ist in zahlreichen Varianten vertreten; und zwar sind Mixturen die Quintterzgänge des Zitates 19, ferner folgende Tonreihen auf 3,15 und 3,17 und 4,2 und 4,16:

20)

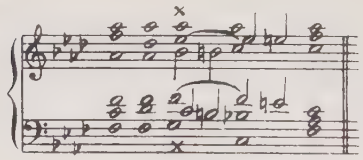
Die Mehrklangsbildung: 21)  auf 5, 10 nötigt zur Aufstellung eines Typus IV. Wir nennen ihn Quartenzwölfklang (im Umkehrungsfalle auch Quintenzwölfklang). Er enthält alle 12 Töne der temperierten Skala und erscheint vollständig nur in größeren Klangkörpern[1]), weil er als über

[1]) Vgl. Schönberg, Kammersinfonie.

4½ Oktaven gehende Akkordbildung (resp. als 12-Klang mit 10 Fingern) technisch auf dem Klavier nicht darstellbar ist. So erscheinen denn bei Debussy praktisch nur Ausschnitte aus folgender Tonsäule:

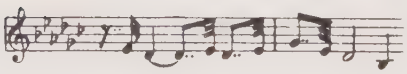
22) 

In der Funktionsharmonik gibt es auch Ausschnitte aus dieser Zwölftonakkordik, doch „lösen sie sich da befriedigend auf", während Debussy obigen Vertreter von Typus IV un-„vorbereitet" sowie un-„aufgelöst" frei hinsetzt; das Beispiel 23 zeigt bei + einen funktionell behandelten Quartensechsklang:

23) 

3) „Le vent dans la pleine".

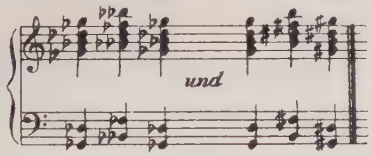
Inhaltsdeutung: Der einzige melodische Gedanke:

24) 

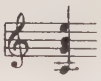
sagt von diesem Winde nichts aus. Das Tempo jedoch klärt auf und wieder die Harmonie: Animé . . . so weht ein kräftiger Wind; Ges . . . das ist Sommer. Ein reifes Kornfeld wogt in der frischen Morgenbrise; und wenn ein besonders heftiger Stoß die hohen Ähren in langer Welle bis fast auf die Erde sich beugen macht, erblickt der „mit den Ohren Schauende" Wiese, Baum und Kirchturm pastellblaß im Frühnebel des erwachenden Tages.

Funktionsharmonik und Form: Ges, gelegentlich auch ges. An dynamischen Höhepunkten (9, letzter sowie 10, erster Takt und 10,3 und 10,4) wäre folgende Ausnützung der „Terzverwandtschaft" von Dreiklängen erwähnenswert (schematisch):

25)

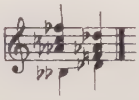


Eigenartig ist auch die Enharmonik dieses Nonenakkordes (mit fehlender Terz) verwendet (9, 9 u. 10, 2; schematisch): 26)

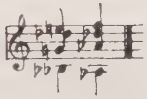


Er geht einmal funktionell nach Des, indem die None einen besonderen Reiz bildet; statt:

28)



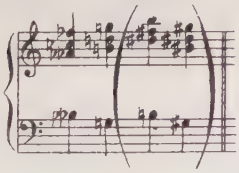
27)



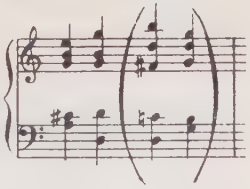
heißt es hier:

Beim zweiten Male wird (jetzt ist die Enharmonik der besondere Reiz) statt Des G erreicht; statt des üblichen (etwa):
heißt es nämlich:

30)



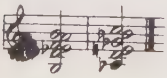
29)



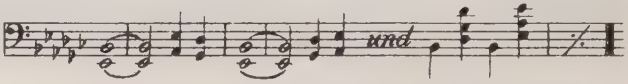
Formell liegt wieder Dreiteiligkeit A-B-A vor; B beginnt 9, 1 und trägt leichten Durchführungscharakter: (verkürzte) Reprise von A beginnt 11,4; ihr folgt (12,4) eine kurze Coda.

Sonderharmonik: Ausschnitte von Typus I finden sich in Teil B auf 9,2 ff. (schematisch):

31)



Typus III (Mixturen) erscheint in Form der Baßquinten auf 8, 1 ff und 11, 8 ff.:

32) 

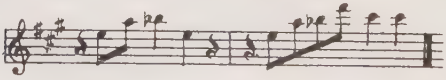
Zitat 32a bringt weitere Mixturen, welche diesmal eine Art kadenzierender Wirkung herbeiführen:

32a)

4) „Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir."

Inhaltsdeutung: Die Sonne eines schwülen Sommertages sinkt. Es ist der Moment, bevor der Nachttau fällt. Von Tönen nur ein Hornmotiv in der Luft dieses Abends; alles Übrige sind Düfte: und die Harmonien Debussys, welche den Eindruck solcher Düfte erwecken, betäuben wie der Brodem in einer Jasminlaube.

Funktionsharmonik und Form: Formell herrscht völlige Freiheit; alles fließt, zerfließt um diesen Gedanken herum:

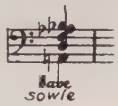
33) 

und über dem ostinaten (orgelpunktigen) Kontra- resp. Subkontra-A. Tonartlich wird (rein äußerlich, ohne Kadenzierung, nur fürs Auge quasi) A-Dur festgehalten, welches eine kurze As-Episode (14, 4 ff.) unterbricht, ohne daß jedoch hierdurch ein formaler Einschnitt entstünde.

Sonderharmonik: Während in „Voiles" das ostinate tiefe B durchgehend zur Harmonie gehörte, führt der Orgelpunkt A im vorliegenden Stück zu besonderen, „dissonanten" Klangreizen. Diese sehr häufigen Reibungs-Orgelpunkte Debussys (sie treten auch in Mittel- und Oberstimmen auf) geben Veranlassung, sie als Typus V-

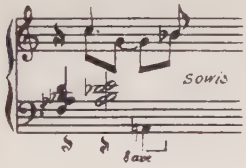
Klangschärfung durch ostinate Töne zu bezeichnen. Hier stehen folgende;

13,3 und 13,4 und 14,3: 34)



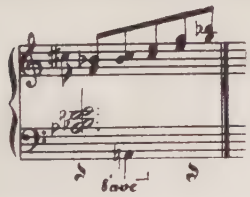
13,5 und 13,7; hier verstärkt die (von Verfasser graphisch verdeutlichte) Vorhaltsbildung im Sopran noch die Klangschärfung:

35)



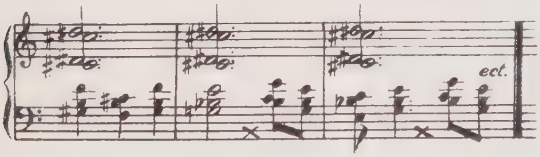
13,8; hier „schärft" außer dem Kontra-A noch der Ton g der r. H., welcher aus den 3 vorangehenden Takten ostinat beibehalten wird:

36)



Auch der Typus VI-polytonaloide Partien erscheint jetzt erstmalig. Wirklich bi- (oder mehr-) tonal wären derartige Bildungen erst[1]), wenn in beiden gleichzeitig erklingenden Tonarten auch kadenziert wird; daher unser „oid". Die fraglichen, sehr fortschrittlichen Takte stehen 13.18 ff. bei + (schematisch):

37)

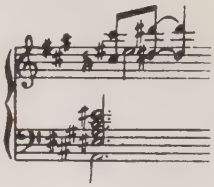


[1]) Vgl. Erpf, a. a. O. 120, 192—93.

Die merkwürdige Orthographie des ersten Taktes (f statt eis des großen Nonenakkordes auf cis) sagt u. E. demonstrativ aus, daß mit derartigen Bildungen nichts Funktionales beabsichtigt ist.

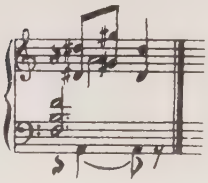
Im Übrigen sind wieder Varianten des T y p u s I (Ganztonsechsklang) festzustellen;

13,9; ähnlich 13,11: 38)



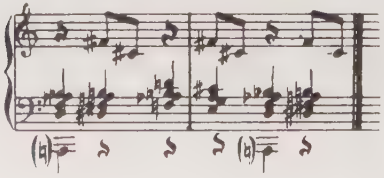
ferner 13,13; hier mit einer (gis!) schärfenden Wechselnote:

39)



Auch T y p u s I I I ist vertreten; s. 13,3 und 13,4 (auch 14,3), bei welcher Stelle wir auch auf die Verbindung der Typen III und V (letzterer heißt „Klangschärfung durch ostinate Töne", s. das Baß-A und die r. H.) hinweisen möchten:

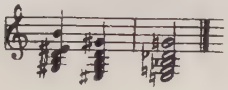
40)



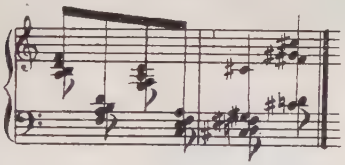
Weitere Mixturen stehen 14,6:

41)

und 15,4 bis 15,8; diese sogenannten verminderten Septakkorde trifft man bei Debussy selten, er meidet sie als Wagner-Feind:

42) 

Die Takte 2,3 und 5 auf S. 15 enthalten Verschleierungs- und Reibungssekunden des Typus II:

43) 

Die funktionslos beigefügten, färbenden Sekunden sind mit Achtelhals nach unten gestrichen. Während sie im ersten Takt zu einem d- oder a-Akkord treten, färben sie im zweiten durch Kleinsekundreibung einen Teilklang des Typus IV (Quartenzwölfklang).

5) „Les collines d'Anacapri".

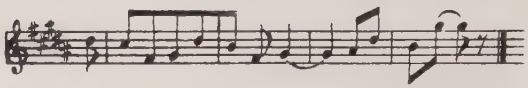
Inhaltsdeutung: Naturraunen; ein Stück Tarantella, von fernen Flöten gespielt; ein populärer Refrain: mit diesem Material als Mittel wird als Zweck angestrebt und erreicht der Eindruck des schwirrenden Lichts um die Hügel unter der verschwenderischen Sonne Neapels. Der genius loci (dionysische Heiterkeit) findet überzeugenden Ausdruck, der „diabolus loci" (apollinische Tragik des Vesuvs) bleibt unberücksichtigt.

Funktionsharmonik und Form: Selten getrübtes H. Der kurzen Einleitung (16,1—16,11) folgt A-Tarantella und Lied, B-Cellokantilene, verkürzte Reprise von A und Coda. Letztere (21,4 ff.) arbeitet mit der „klassischen" Coda-Septime (Ton a), welche mit ihrer „Auflösung", dem gis der Takte 21,11 und 21,12 plagal kadenzierend zum harmonisch-traditionellen Schluß führt. Dem unruhigen Formteil A und seiner Reprise steht der „Modéré et expressif" vorzutragende B-Teil gegenüber.

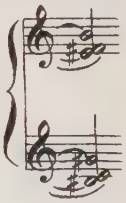
Tarantellamotiv:

44)

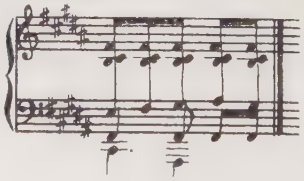
Liedmotiv:

45) 

S o n d e r k a r m o n i k: Typus I fehlt vollständig; wegen seines vagierenden Charakters wäre er auch, da durchweg in H gedacht wird, nicht am Platze. Auch Typus III (Mixturen) tritt nicht auf. Dagegen hindert T y p u s I V (Quartenzwölfklang) hier keineswegs, H zu hören, zumal er nur leitereigene Töne von letzterem bringt, und zwar:

46) in folgender Umkehrung (16,2 u. 16,6): 47) 

oder 19,9 und 19,13:

48) 

Wir begegnen ihm noch öfter, aber stets im Tonartensinne; so steht er 16,11 (schematisch): und 17,7:

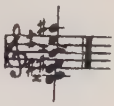
49)

50)

Sehr häufig ist auch Typus II (Verschleierungs- oder Reibungssekunde) anzutreffen; wir lesen 16,4 und 16,7 ein zum Unterdominantklang beigefügtes ais: oder ais-fis 16,8 ff.:

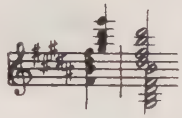
51)

52)

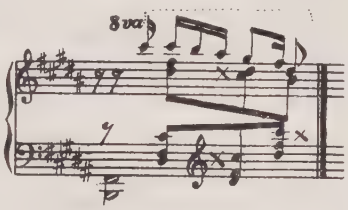


Das zum H-Dreiklang funktionslos beigefügte gis gehört gleichfalls hierher, denn ohne andere als Färbungsabsicht heißt es 18,12 und 20,3 u. 21,3: resp. (mit cis bei +):

53)

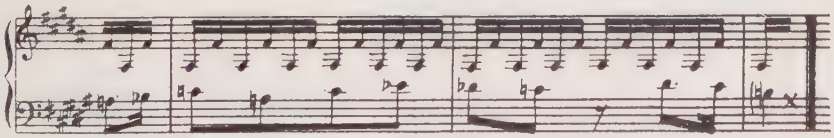


54)



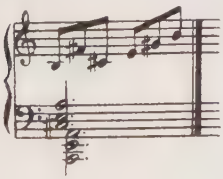
Polytonaloide Partien des Typus VI erscheinen 17,10 und 17,11, indem, während das Auge „enharmonisch" reagiert, unser Ohr das fis der r. H. weiter als zu H gehörig empfindet — was bei + von Zitat 55 bestätigt wird —, zu welcher H-Quinte in der l. H. reines b-moll erklingt:

55)



19,17 und 19,19 sind ähnlich beschaffen; zum A-Dreiklang in der l. H. tönt E (oder auch H) in der r. H.:

56)

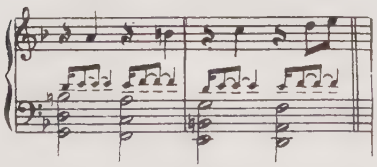


6) „Des pas sur la neige."

Inhaltsdeutung: Grauer Abendhimmel; Schnee, ringsum in Nebelhorizont verschwimmend: dieses Bild soll — Debussys einleitende Bemerkung sagt es — durch Töne entstehen. Erst gegen Ende, nachdem das „Gemälde" dasteht, wird (comme un tendre et triste regret) „Musik" laut, Mitgefühl mit dem Mädchen, dessen tastender Fuß zarte Spuren in dieser eisigen Öde hinterließ.

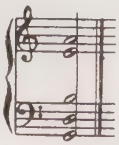
Funktionsharmonik und Form: d-moll beginnt und schließt erst authentisch, dann plagal, ohne sonst betont zu sein. Ostinat erscheint folgendes Motiv: 57)
Dazu werden einerseits Melodiestückchen, denen Synkopierung einen gewissen Einheitscharakter gibt, kontrapunktiert, andererseits Harmoniefolgen erfunden. Letztere erhalten wieder besondere Bedeutung; sie umspielen hauptsächlich den Septvierklang über cis (vgl. 22,8 ff. und 23,3 ff.), auch wird derselbe Klang über b benützt (vgl. 22,17 und 22,18). Formell zerfließt das Stück, seiner Eigenart entsprechend, völlig.

Sonderharmonik: 22,5 ff.:

58) 

bringt Typus III (Mixturen), abwärts schreitende Dreiklänge in weiter Lage; darüber als Mittelstimme das ostinate Motiv; über beides ist ein a-moll-Melodiefaden gesponnen. Mit dem ersten Ton des letzteren entsteht ein Ausschnitt aus Typus IV (Quartenzwölfklang), dessen Grundform:

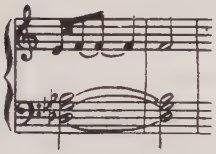
59)

so erscheint: 60) 

Mit dem vorletzten Ton (Achtel d) wird, nachdem bewußt-dissonante Durchgänge erklungen sind, wieder in einen akkordeigenen Ton des d-Dreiklangs eingelenkt.

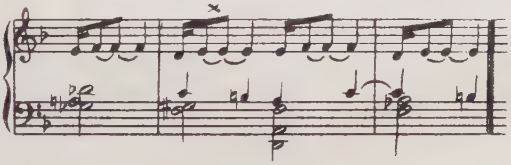
Typus V (Klangverschärfung durch ostinate Töne) tritt 22,11 ff. auf:

61)



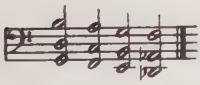
Hier „schärft" das f des ostinaten Motivs; 23,8 und 23,9 und 23,10 geschieht dasselbe, doch „schärft" in 9 und 10 das Melodie-e des ostinaten Motivs (bei +):

62)

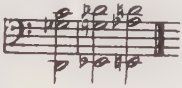


Weitere Mixturen (Typus III) stehen 23,2 ff.:

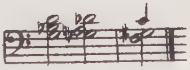
63)



64)

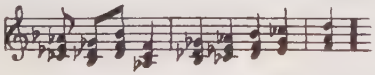


65)



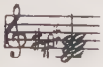
sowie 23,11 ff.:

66)



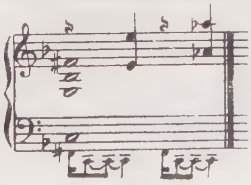
Typus I (Ganztonsechsklang) wird (2. Erscheinungsform!) ohne d, sonst in seiner Gänze, d. h. ohne die oft klaviertechnisch bedingte Auslassung mehrerer Töne 22.14 benützt; dort erscheint:

67)



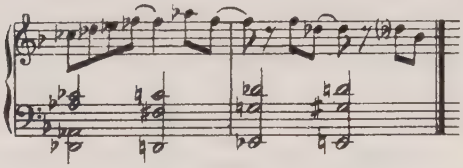
in folgender Form:

68)



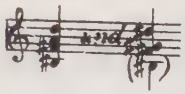
Polytonaloide Partien (Typus VI) enthält folgendes Stück (23,5 und 23,6); während die r. H. in Ges singt, tönen in der l. H. Septakkordmixturen; das die Harmonie teils ergänzende, teils „schärfende" ostinate Motiv in der Mittelstimme ist der Deutlichkeit halber weggelassen; auch wurde das untere System enharmonisch notiert:

69)



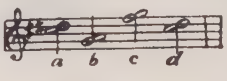
7) „Ce qu'a vu le vent de l'ouest."

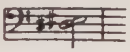
Inhaltsdeutung: Nicht was der Westwind gehört, was er gesehen hat, davon will dieses Stück den Eindruck erzeugen: Augenzweck mit Ohrenmitteln — ein Prototyp impressionistischer Willensrichtung!. Der stürmische Atlantik im ersten Morgengrau: das wird gemalt. Schatten treibender Wracks, Bootstrümmer sind Zeugen des Orkans der Nacht. Dazu leuchtet gespenstisch matt das schäumende Meer, selbst phosphoreszierend oder schwefelgelbe Frühwolken reflektierend. Und den Schrei der Ertrunkenen, mit welchem sie erstarrten, liest der Westwind von den Lippen ihrer Totenmasken ab.

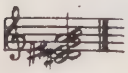
Funktionsharmonik und Form: Fis-Durmoll herrscht; nachdem diese Subdominanten: 70)  kurz auftraten, wird es 24,7 bestätigt und bis 26,4 beibehalten; der Baßton beweist es ebenso wie das Fis-Motiv auf 25,6: 71) Später spielen unterdominantige Harmonien sowie parallelton- artige (27,5 ff. und 28,1: das tiefe H respektive 28,5 bis 29,7: das tiefe Dis) eine Rolle, wonach Fis wieder erreicht und bis Schluß beibehalten wird. Dieser harmonische Grundriß ist auch der formelle: Subdominantenwogen und Fis-Bestätigung (24,1 bis 25,5) ist Einleitung; kurze Abwandlung des genannten Hauptmotivs (25,6 bis 26,2) ist Teil A;

mit 26,3 beginnt Teil B, welcher, über Unterdominant = respektive Paralleltonartostinato ausgeführt, 29,7 endet; die Coda (29,8 bis zum Schluß) arbeitet mit der Einleitung und (30,7 ff.) einem neuen Triolenmotiv.

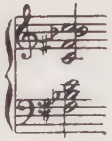
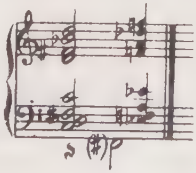
Sonderharmonik: Nachdem 24,7 Fis erreicht ist, kadenziert 25,1 ff. in dieser Tonart auf besondere Weise (über einem Fis-Triller der l. H.; schematisch): Hierbei ist a) und d) Tonikaersatz mit hinzugefügter Verschleierungssekunde dis (Typus II), ferner sind b) Subdominantersatz („neapolitanischer Sextakkord") mit hinzugefügter Verschleierungssekunde a und c) Dominantersatz mit f = eis und g statt gis: Sparsamkeit und dennoch zwingende Kadenzwirkung; Durchdringung traditioneller mit Eigentechnik des Autors. Derselbe Fall wiederholt sich 30,13 bis 30,15 als Abschluß des Stückes sowie 27,5 ff. und 28,1 ff. in den Mittelstimmen der l. H., doch wird hier statt der obigen Tonikabildung (bei d) trugschlußartig die Paralleltonart erreicht: d. h. dis-moll-Ersatzklang mit hinzugefügter Verschleierungssekunde eis (Typus II). Da sich die letztgenannte Kadenz über einem Baß-h und unter einem Sopran-cis abspielt, liegt hier gleichzeitig Typus I-Ganztonsechsklang vor, denn alle diese Töne ergeben, durch Pedalwirkung vermischt, diesen Akkord:

72) 

73) 

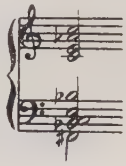
74) 

Überhaupt spielt Typus I wieder eine hervorragende Rolle; wir lesen

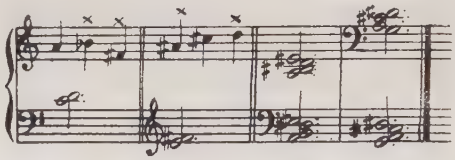
25,10 oder 25,11: 75)  und 26,2: 76) 

Bei Zitat 76 spielt Typus V hinein, indem das ostinate Baß-fis klangschärfend zu dem f der Ober- und Mittelstimmen ertönt. Weitere Vertreter von Typus I sind:

26,3 und 26,4: 77)

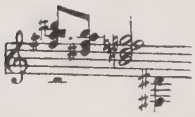


26,6 ff.,
27,2 ff.,
29,5 ff.,
29,6 und 29,7: 78)



Der schon bei 26,1 und 26,2 festgestellte Typus V (Klangschärfung durch ostinate Töne) erscheint außerdem bei 29,4 (schematisch):

79)



indem das d der Mittelstimme mit dem dis des Basses „kollidiert".

Abschließend noch 2 Beispiele von Typus III (Mixturen);

25,6 bis 25,9 (schematisch): 80)

und 29,1; 29,3: 81)

8) „La fille aux cheveux de lin."

Dieses Stück ist nach Louis Laloy (Revue musicale, Dezember 1920, S. 143) „une tendre paraphrase de la chanson écossaise de Leconte de Lisle, qui dit le charme et la douceur de la lointaine amou-

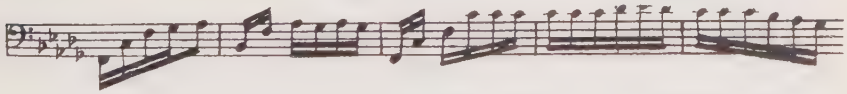
reuse dans la bruyère en fleur assise . . .“ U. E. fällt dieses parfümierte Ges-Präludium, das Griegs Volkston kopieren will und anscheinend blond gleich sentimental setzt, aus dem Rahmen des ersten Zyklus heraus. Da es außerdem harmonisch ganz traditionell verläuft, glauben wir es nicht näher betrachten zu müssen.

9) „La sérénade interrompue.“

Inhaltsdeutung: Bild à la Goya. Ein jugendlich schüchterner spanischer Liebhaber wirbt nachts gitarrespielend vor geschlossenen Fenstern. Ohne Erfahrung im Minnedienst wagt er furchtsam nur sordinierte Töne. Da unterbricht sein b-moll das D-Dur einer die Nachbarstraße passierenden, lauteschlagenden Banda (Zitat aus Debussys „Iberia“), was ihn — „Rageur“ schreibt der Autor vor - - in Wut versetzt und schließlich zum Abgehen veranlaßt.

Funktionsharmonik und Form: b-moll von einem (programmatisch bedingten) D-Dur unterbrochen. Debussy schreibt zwar „quasi guitarra“ vor, das Präludieren wäre jedoch technisch nur auf den mit dem Plektron anzuschlagenden zwei gleichgestimmten Saiten einer Mandoline möglich, was notabene angemerkt sei. Es liegt im Charakter des Stückes, daß der Musikant kaum über obiges und ähnliches Präludieren hinauskommt. Daneben erscheint folgendes thematische Material:

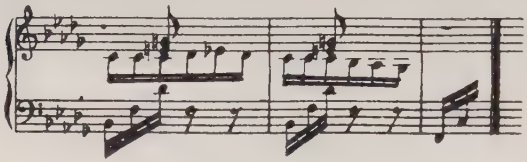
82)

83) 

welchen 16tel-Figuren sich noch einige regellos-rudimentäre Kantilenen-Seufzer zugesellen. Damit und mit der erwähnten D-Unterbrechung ist auch die Form gekennzeichnet: ein freies, gemäß dem Bildvorwurf ablaufendes Impromptu.

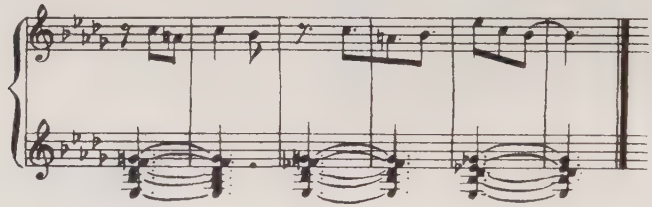
Sonderharmonik: Zuerst fällt Typus VI (polytonaloide Partien) auf; 33,22 ff. heißt es:

84)



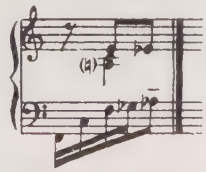
Während die r. H. also die Dominante von f bringt, welches im 3. Takt auch erreicht wird, läßt die l. H. einen gebrochenen b-Dreiklang ertönen; eine polytonaloide Partie von feinem Reiz; sie wird 34,13 ff. wiederholt. Auch folgender Teil gehört zu Typus VI; 35,4 ff. und 37,2 ff. heißt es (schematisch):

85)



In der l. H. (Zitat 85) steht ein Dominant-Nonenakkord von As, der allmählich alteriert wird; dazu singt die r. H. in reinem b-moll. Auch der Takt 36,8 gehört hierher:

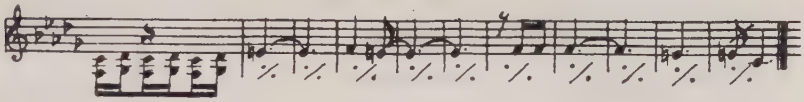
86)



Die r. H. leitet (mit Vorhalt im Sopran) deutlich nach b-moll, während die l. H. einen gebrochenen f-Akkord bringt; der Durchgangston ges in letzterem verbindet gleichsam beide Tonarten. Zitat 86 erscheint sehr häufig (33,19—34,10—36,1—36,6—37,14—37,16), nie aber tritt (durch Pausen!) as zu a; diese annähernd volle Bitonalität wird nur 36,8, d. h. im letzten Beispiel, erreicht, indem einzig hier das a der r. H. liegen bliebt.

Typus V (Klangschärfung durch ostinate Töne) finden wir 34,1 ff.:

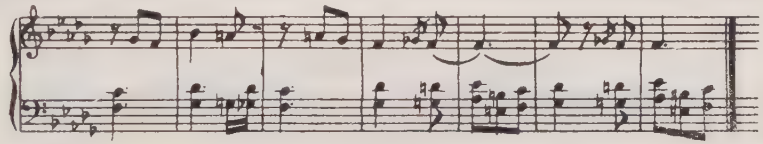
87)



Hier schärft einmal die Quinte f—c, das andere Mal die Quinte ges-des der ostinaten Baß-Sechzehntel den Zusammenklang mit der Kantilene.

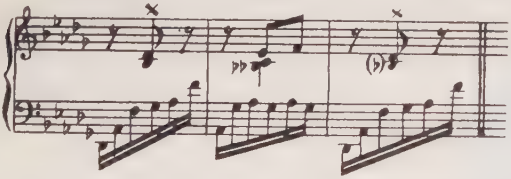
Erwähnenswert sind auch die Quintmixturen (Typus III) der l. H. zu einer in der r. H. ertönenden b-Melodie in 34, 23 ff. (schematisch):

88)



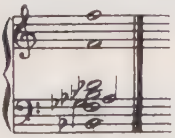
Abschließend seien noch 2 Fälle von Typus II (Verschleierungs- oder Reibungssekunde) erwähnt; der erste lautet 35,14 (verdeutlicht):

89)



Das bei + dem reinen Des beigefügte b (über as des gebrochenen Des-Dreiklangs) will ohne Funktion färbend die Tonalität verschleiern. Verschleierungs- und Reibungssekunde gleichzeitig bringt 36,17 ff. und 36,25 ff.; hier heißt es (schematisch):

90)



Zu einem reinen b-Dreiklang tritt ein verschleierndes as und ein an der Untersekunde f sich reibendes ges (vgl. die 2 halben Noten des Zitats 90), und zwar ohne andere als Färbungsabsicht; denn daß b vorliegt, steht außer Zweifel.

10) „La cathédrale engloutie“.

Inhaltsdeutung: Über das Meer, welches einst Vineta verschlang, läßt uns der Autor in einer Barke dahinfahren, und wir sehen auf dem Grunde „la cathédrale d'Ys“ (so heißt es in der bretonischen Fassung der Vineta-Sage) sich aufrecken, sehen den Dom, glauben seine Glocken zu hören und die Hymnen seiner Gläubigen und Priester zu vernehmen.

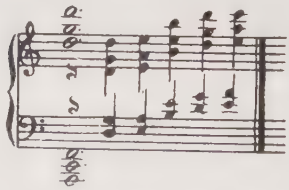
Funktionsharmonik und Form: Wir sind in C, das aber erst nach der Einleitung (38,1 bis 39,13) über den Terzenzirkel G-H-Es und wieder G erreicht wird. Der nun folgende Hauptteil gliedert sich harmonisch und formal in einen ff-C-Teil, ein zartfarbiges E-Trio und ein pp-Echo der Orgelhymne des ff-C-Teils, das über tiefstem Glockenraunen verschwimmt. Eine Reminiszenz an die Einleitung schließt ab.

Sonderharmonik: Sämtliche Akkorde ohne Vorzeichen der S. 38 sind Bruchstücke des Typus IV (Quarten- resp. Quintenzwölfklang.) Volle 7 Töne desselben, nämlich:

91)

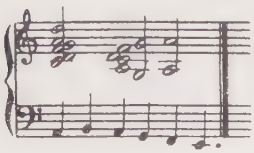
bringt 38,3 (durch Pedalwirkung) in folgender Form:

92)

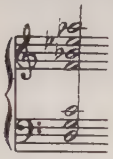
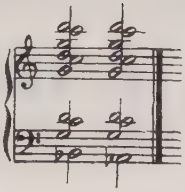


Gleichzeitig liegt hier in den Mittelstimmen der beiden Hände der Typus III (Mixturen) vor. Auch 39,7 ff. tritt wieder Typus IV in verschiedenen „Umkehrungen“ ein. am vollständigsten in 39,12:

93)



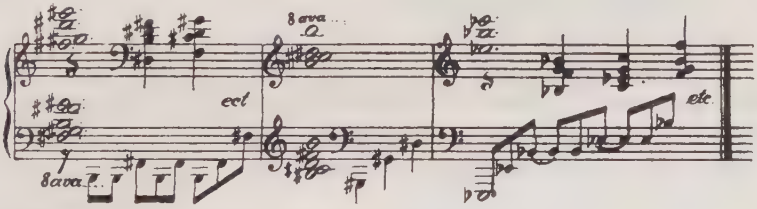
40,12 ff. erscheinen Ausschnitte auf folgendem Akkord:

94)  und zwar (schematisch): 95) 

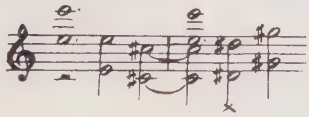
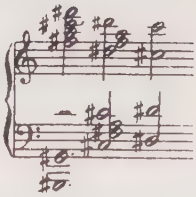
Auch im E-Teil sind quartig klingende Vielklänge vorhanden; sie kommen jedoch mehr durch ostinate Töne und funktionslos beigefügte Sekunden zustande, also nach

T y p u s I I u n d T y p u s V. Verschleierungssekunden cis und gis im reinen H respektive f und c im reinen Es finden wir

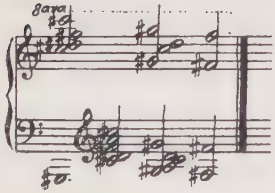
39,2 ff., 41,5 und 39,4:

96) 

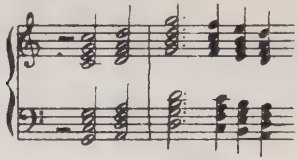
Klangschärfung durch ostinate Töne liegt vor:

38,7 ff: 97)  40,25: 98) 

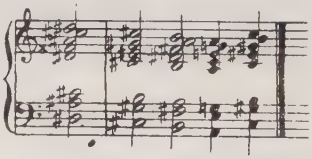
Desgleichen 41,4 und 41,6:

99) 

Außer den bei Zitat 92 erwähnten Mixturen ist Typus III besonders deutlich 39,13 ff. und 41,17 ff. vertreten; hier heißt es:

100) 

Welche Orgelklänge 13 Takte hindurch fortfahren, in „verbotenen" Quinten zu schwelgen. Mixturen sind auch die Akkorde der Septakkordkette 41,7:

101) 

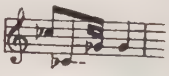
Wenn André Suarès sagt: „La cathédrale engloutie est la plus belle pièce pour le piano qui ait été écrite depuis l'opus 111" (von Beethoven), so wird ihm nicht jedermann beistimmen, obwohl es sich um eins der schönsten Stücke der neueren Literatur handelt; wenn er, fortfahrend, aber diese Komposition mit den Glasmalereien romanischer Kirchenfenster vergleicht, so trifft er damit den Kern des musikalischen Impressionismus, welcher den Eindruck von Leuchten, Farbigkeit und Transparenz durch Töne hervorzubringen vermag wie keine andere musikalische Kunstrichtung.

11) „La danse de Puck".

Inhaltsdeutung: Shakespeares beseelte Natur nicht ohne Ironie durch die Brille gallischer Intelligenz gesehen. Puck tanzt, Oberon bläst sein Horn, Elfen schwirren. Wie anders trifft Weber das, wie anders treffen es Mendelssohn, Berlioz und selbst Nicolai! Dennoch hat dieser Salon-„Pantheismus" seine feinen Reize: Wie die impressionistischen Maler Kleinformat bevorzugen, so bannt hier der impressionistische Musiker sein Naturbild (statt Orchester zu wählen) in den Rahmen eines kapriziösen Klavierstückes.

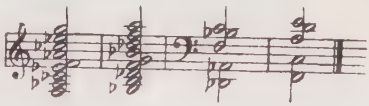
Funktionsharmonik und Form: Die rhytmische Einteilung des Hauptgedankens ist prägnant:

102)

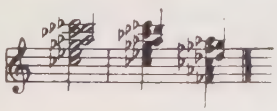
doch weist sie nicht nach Norden oder Westen, wo etwa Puck zuhaus wäre, sondern nach Osten; in Bizets „Perlenfischer" finden wir fast, in Rimsky-Korsakows „Scheherazade" genau dasselbe Schema für breit ausgeführte Tanzpartien. Debussy läßt seinen Oberon in Naturquinten und -oktaven blasen: Weber „vergißt", daß sein Hornruf Oberons nur 103)  mit Ventilen ausführbar ist. Wenn Mendelssohn seelisch Anteil nimmt an dem Naturweben des „Sommernachtstraums", so entströmt seiner Feder Melodie; Debussy ist weniger „künstlich", er läßt in gleicher Lage (wie der Wind die Äolsharfe) die Natur in absonderlichen Harmonien raunen (44,17 ff.). So offenbart sich am gleichen Sujet die Stärke der verschiedenen Meister: Der Deutsche erfindet horizontal-melodisch, der Franzose vertikal-harmonisch.

Funktionsharmonisch geschieht so gut wie nichts: eine Art Es wird zweimal durch vorzeichenlose Partien unterbrochen. Formell liegt freie Fantasie vor.

Sonderharmonik: Reibungssekunden des Typus II erscheinen mehrfach;

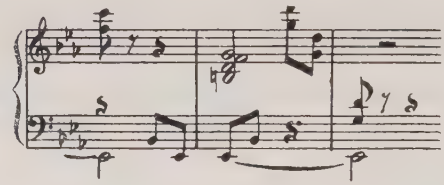
43,8 u. 43,10 (schematisch) . . . :
43,9 u. 43,11 u. 43,12 (schemat.): 104) 
47,8 :
47,10:

In den letzten 2 Zitaten vereinigt sich Reibungssekunde (Ton c respektive e) mit Verschleierungssekunde (Ton b respektive d). Auch 45,9 ff. wird durch funktionslos beigefügte Sekunden das H-respektive E-Dur gefärbt; hier heißt er (schematisch):

105) 

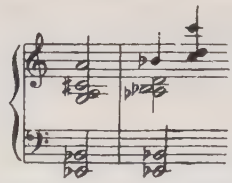
44,6 ff. fällt ein Beispiel des Typus V auf (Klangschärfung durch ostinate Töne); es heißt dort:

106)



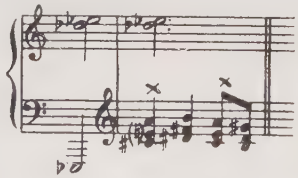
und 44,13 und 44,14 (schematisch):

107)



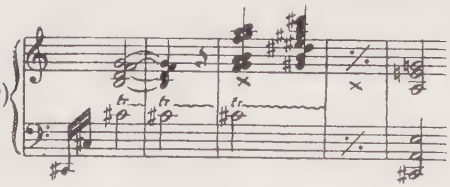
wobei einmal das b, einmal das es des Ostinato schärft. Hierher gehört auch der (bei +) besonders instruktive Abschnitt 44,16 ff., welcher so lautet (schematisch):

108)

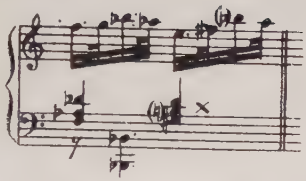


Dasselbe wiederholt sich 45,1 ff. und ist durch die Sextakkordmixturen der l. H. gleichzeitig ein Beleg für Typus III. Sehr charakteristische „dissonante" Ostinatwirkungen enthalten auch die Takte 46,1 ff. (schematisch):

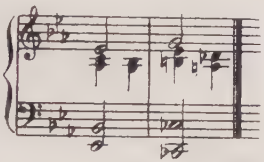
109)



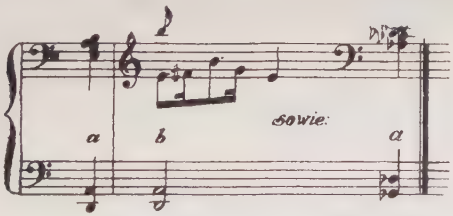
und 47,2:

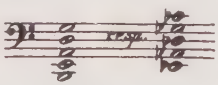
110) 

Hier erscheint gleichzeitig (bei + im Beisp. 109) ein Vertreter des Typus I (Ganztonsechsklang). Dieser steht, diesmal sehr eigenartig als Subdominante verwendet, auch 44.9 ff. (schematisch):

111) 

Schließlich bleiben Typus IV und VI (Quartenzwölfklang und polytonaloide Partien) nicht unbenützt; wir lesen 47,8 ff. „Umkehrungen" des ersteren und Anwendung des letzteren:

112) 

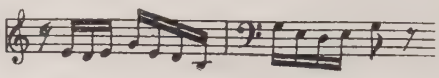
Hier wäre a) eine andere Anordnung der Töne des Quartenzwölfklang-Ausschnittes: und bei b) erklingt zum d-a des Basses ein 113)  reines e-moll in der rechten Hand.

12) „Minstrels".

Inhaltsdeutung: Licht, Farben und Atmosphäre einer music-hall werden geschildert. Auch „psychologisch" ist diese Musik: die Darbietungen der Artisten sind schwere, oft halsbrecherische Ar-

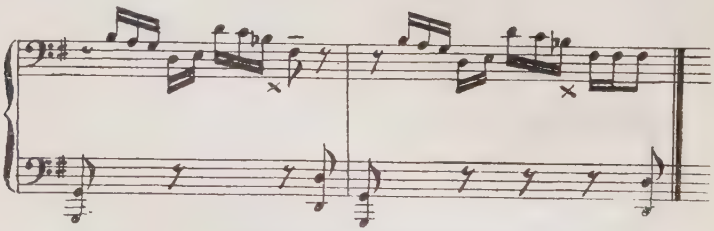
beit — dem Zuschauer erscheinen sie komisch, leicht und ein Vergnügen; dieser Zwiespalt gewinnt durch Debussys nervöse Vertonung Gestalt.

Funktionsharmonik und Form: Ein G-Stück. Um das refrainartige:

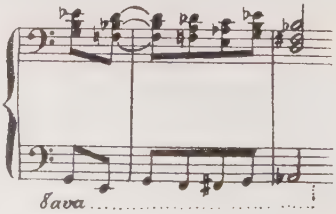
114) 

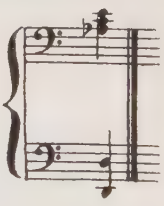
herum ertönen lustige, mokante, schwerfällige Melodien und Rhythmen. Auch Trommeleffekte werden laut. Zweimal unterbricht — vor einem besonders schwierigen Kunststück des imaginären Equilibristen — eine Luftpause den Ablauf. Formelle Bändigung des Stoffes ist nicht beabsichtigt. Dennoch herrscht à conto des fortgesetzten „modéré" (dieses und der Titel lassen auf die Absicht der Darstellung englischen Phlegmas schließen) eine gewisse Einheit.

Sonderharmonik: Gleich anfangs Typus I (Ganztonsechsklang) bei +:

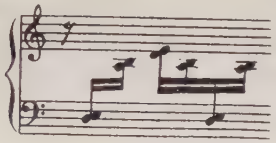
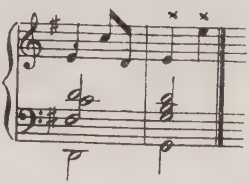
115) 

Um zu sehen, daß dieser Ganztonsechsklang des Typus I, ein Hauptfaktor impressionistischer Harmonik, den besonderen Reiz dieser Musik ausmacht, setze man einmal an die Stelle des Tones b darin das traditionelle a des Dominantseptakkordes von G. Typus I steht auch

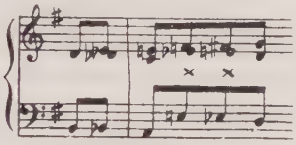
50,16 ff.: 116) 

desgl. 52,9: 117) 

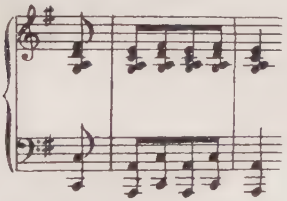
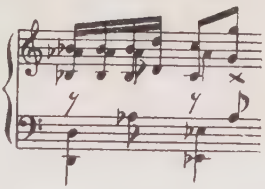
Verschleierungssekunden des Typus II finden sich 49,9 ff. (welche Stelle sich 49,19 und 52,18 wiederholt):

118)  und 52,2 (bei +) schematisch: 119) 

Reibungssekunden desselben Typus bringt 52,4 ff.; im Baß entstehen diese durch Stimmführung, in der 2. Stimme (siehe +) sind sie jedoch durchaus willkürlich hingesetzt:

120) 

Auch Typus V (Klangschärfung durch ostinate Töne) und Typus III (Mixturen) fehlt nicht. So schärft z. B. das von vorher ostinate g der Takte 49,14 ff., 50,3 ff.:

121)  oder (bei +) das as in Takt 50,8: 122) 

welchen Sonderbildungen zum Abschluß noch die Terzmixturen 50,5 ff. folgen mögen:

123)

Debussy verwendet in dieser Nummer, wenn auch in origineller Weise, hauptsächlich traditionelle Harmonien oder Harmoniefolgen. Mit Ausnahme der angeführten Typen hält er sich von der sonst geübten

Künstlichkeit fern. Ursache dessen scheint uns: er will populär, mit sicherer Endwirkung schreiben; denn „Minstrels" ist das Schlußstück des ersten Zyklusses seiner Präludien.

ZWEITER ABSCHNITT.

Untersuchung der Harmonik der 78 Präludien des zweiten Heftes an Hand der aufgefundenen 6 Grundtypen und Bestätigung der letzteren als Ergebnis dieser zweiten Untersuchung.

Als Resultat der Untersuchung der 12 Präludien des ersten Heftes stehen nunmehr 6 harmonische Grundtypen fest, die für jene charakteristisch sind und damit für den musikalischen Impressionismus, als deren Hauptexponenten Verfasser die zwei Präludienhefte Debussys ansieht. Bei der Betrachtung der zweiten 12 Präludien schlugen wir gegen vorher den umgekehrten Weg ein: wir nahmen die 6 Grundtypen als bestehend an und suchten ihre Vertreter in Prélude II,1 bis II,12 aufzufinden. Hierbei ergab sich positiv, daß unsere Typen für letztere genau so charakteristisch sind wie für das erste Heft, und negativ, daß Debussy neue Typen nicht einführt. Damit sind unsere 6 Grundtypen Debussy'scher Sonderharmonik als für den musikalischen Impressionismus typisch bestätigt.

Die funktionsharmonisch-traditionellen Elemente sind in den Préludes II,1 bis II,12 in derselben Weise vertreten wie im ersten Heft. Auch formell bieten jene im Vergleich mit diesem nichts Neues: A-B-A, freie Fantasie, Impromptu – so und ähnlich gestaltet Debussy auch die Präludien des zweiten Heftes. Verfasser glaubt daher, seine vorher eingeführte Rubrik „Funktionsharmonik und Form" für diesen Abschnitt unterdrücken zu dürfen. Da jedoch die Titel der zweiten 12 Präludien wieder fast durchweg Belege sind für unsere Theorie vom musikalischen Impressionismus als einer Kunst mit malerischen Eindrücken als Ziel, lassen wir sie, bevor wir die Anwendung unserer 6 Typen auf II,1 bis II,12 vorführen, versehen mit einer kurzen Inhaltsdeutung wie im ersten Abschnitt, zunächst folgen:

II,1 — „Brouillards": „Une vapeur de sonorités" schildert Nebel über dem nächtlichen Ozean. Das Strahlenbündel des Leuchtturms wird aufgesogen vom dichten Dunst. Atmosphäre der Ungewißheit und Gefahr. Der Tondichter läßt den dieses Phänomen erlebenden Schiffer nicht gegen die Fühllosigkeit der Natur ankämpfen, sondern sie melancholisch ertragen.

II,2 — „Feuilles mortes": Ein Herbstbild. Geräuschlos fallen gelbe Blätter auf Waldboden. Instruktiv wäre wegen völlig derselben Situation ein Vergleich dieses Stückes mit dem Anfang des dritten Aktes von „Tannhäuser". Wagner gestaltet, herkunftsmäßig durch den Laubfall beeindruckt, Herbsttrauer, das Seelische des Vorwurfs also; letzteres spielt bei Debussy eine sekundäre Rolle, ihm sind die welken Blätter Farbtupfen auf Waldschatten und Moosgrund, er verwendet sie „pointillistisch", um den Eindruck eines Bildes winternaher Natur zu erzeugen, gestaltet also in erster Linie das Malerische des gleichen Sujets.

II,3 — „La puerta del vino": Die Vorstadtkneipe Lillas Pastias mit Debussys Augen gesehen. Maultiertreiber, Matrosen, Soldaten singen eine Volksweise maurischen Einschlags, klatschen rhythmisch dazu, und eine junge schwarzhaarige Mercedes tanzt ihnen vor.

II,4 — „Les fées sont d'exquises danseuses": Hier tanzen Lichtreflexe, Wölkchen Zigarettenrauchs, hauchbewegte Kerzenflammen: zärtlich geliebte, imaginäre Luft- und Feuerwesen.

II,5 — „Bruyères": Alfred Cortot (Debussy-Heft der Revue musicale 1920) sieht bei dieser Musik den „stumpfen Glanz der violetten Flecken" der Heidekrautblüten (bruyères-Heidekräuter) im „Unterholz" und riecht „le parfum pénétrant de la terre". Uns scheint das Stück nichts weniger als „agreste", d. i. ländlich; wir halten vielmehr Salonton für vorherrschend, ohne daß Debussy jedoch Niederungen aufsucht, wo „Erika" oder ähnliche „Charakterstücke" der platten Unterhaltungsmusik gedeihen.

II,6 — „General Lavine, eccentric": Wie hier Debussy tonlich, so würde Toulouse-Lautrec zeichnerisch das Bild eines komischen Artisten der Folies-Bergère gestalten; tertium compa-

rationis: ironische Exaktheit und Verve. „General Lavine" tanzt, brummt, fistelt, mimt seine humoristische Soloszene und verschwindet mit Eklat.

II,7 — „La terasse des audiences du clair de lune": Hier gibt Debussy seiner Vorliebe für chinesische (oder japanische) Kunst einmal musikalisch Ausdruck. Äußerlich trat diese u. a. zutage, indem er immer eine Kröte aus japanischem Porzellan, „son fétiche", auf dem Schreibtisch stehen hatte (vgl. J. Durand, „Quelques souvenirs d'un éditeur de musique", Serie II, S. 92). „Blaue Stunde" etwa würde Li-tai-pe Verse ähnlichen Inhalts wie das vorliegende musikalische Pastellbild überschrieben und die nächtliche Terasse etwa mit Wesen bevölkert haben, von denen Klabunds Übertragung einer chinesischen Poesie Folgendes sagt: „Lippe lallt und Wimper wacht. — Es öffnet sacht — sich über mir ein Fenster. — Ein Vogelschwarm schwebt durch die Nacht, — durch uns'rer Herzen dunkle Nacht — wie singende Gespenster."

II,8 — „Ondine": Nichts von der Tragödie ihrer Seelenlosigkeit, welche Fouqué, Hoffmann und Lortzing herausarbeiten. Eins der „Badenden Mädchen" Liebermanns (oder derjenigen auf van Rysselberghes Bild „L'heure chaude", das Debussy vielleicht eher gekannt hat) ist diese Undine, wert der Darstellung vor allem wegen des Licht- und Farbenspiels, das ihr halb aus dem Wasser auftauchender Leib zwischen Sonne und Wellen bietet, und wegen der von ihr ausgehenden Verführung.

II,9 — „Hommage à S. Pickwick Esq. P. P. M. P. C.": „God save the king" ertönt in einer harmonischen Umgebung, die dieses Zitat zu einer liebenswürdigen Ironie macht. Im übrigen: Dickens' Held und Dickens' Stil in Tönen.

II,10 — „Canope": Umriß und Bemalung einer antiken Aschenurne werden durch musikalische Linien nachgezeichnet. Die Inschrift, welche sie trägt, findet zarteste Vertonung. Flötentöne singen letztere.

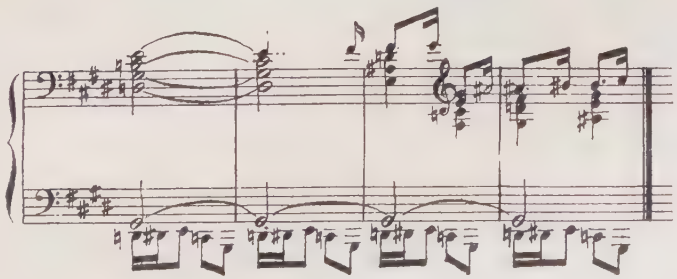
II,11 — „Les tierces alternées": Studie mit großen und kleinen Terzen ohne erkennbares „Programm".

II,12 — „Feux d'artifice": Auf dem Hintergrunde des Nachthimmels und des Qualms vorangegangener bengalischer Beleuchtung glühen die Sterne, Leuchtkugeln, farbigen Buketts und Drehsonnen des Feuerwerks am quatorze juillet. Denn daß es sich um diesen Nationalfeiertag handelt, beweisen die paar Takte Marseillaise auf der letzten Seite unseres zweiten Heftes.

Den ausführlichen Abschluß unseres Hauptkapitels bildet nunmehr die Anführung der Belege für unsere 6 harmonischen Grundtypen, wie sie das zweite Präludienheft liefert. Verfasser zitiert jetzt nicht mehr — wie beim ersten Heft — alle oder fast alle vorkommenden Vertreter impressionistischer Sonderharmonik, sondern sucht die besonders charakteristischen heraus und ordnet sie anstatt in 12 Unterteilen nach den Stücken in 6 Unterteilen nach den Typen.

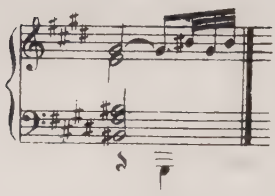
Typus I — Vagierender Ganztonsechsklang.

Prélude II,1:
Dieses Stück benützt fast ausschließlich Typus VI (s. d.).
Prélude II,2:
a) 8,7 ff.:



Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus III; vgl. die dreistimmigen abwärts gestrichenen Akkorde der r. H.!

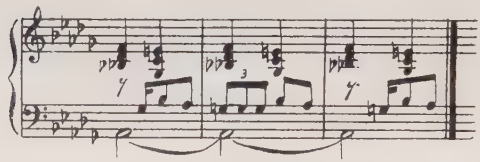
b) 9,9 und 9,11:



Prélude II,3:

a) S. unter Typus V — II,3 — c.

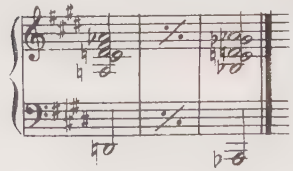
b) 14,10 ff.:



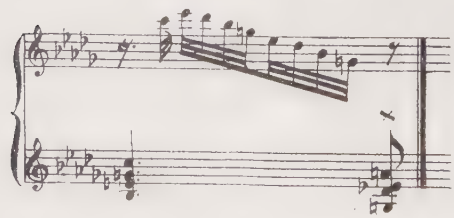
Das gehaltene Baß-as antizipiert jedesmal die zweite Harmonie im Takte und wirkt dann, gehalten, klangschärfend.

Prélude II,4:

a) 18,17 ff. (schematisch):

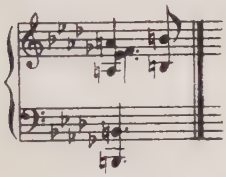


b) 20,3 und 20,4 bei +:

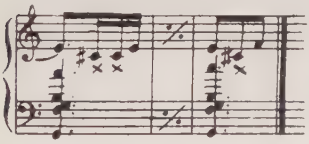


Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus VI; vgl. die 32stel der r. H. (Septakkord über es) gegen den Septakkord über c der l. H.!

c) 20,10 (schematisch):



d) 21,7 ff. (schematisch) bei +:



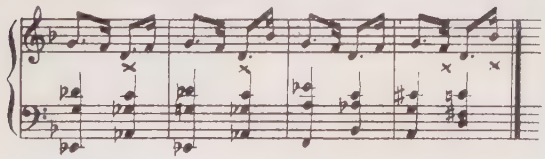
Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus V-Klangschärfung durch ostinate Töne; vgl. das gegen den Typus-I-Akkord schärfende e der r. H.!

Prélude II,5:

Ein mit vorwiegend traditioneller Akkordtechnik harmonisiertes Stück.

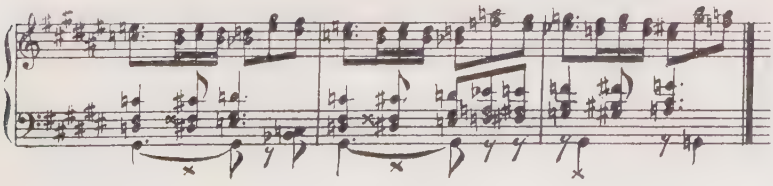
Prélude II,6:

a) 31,9 ff. (schematisch) bei +:



Prélude II,7:

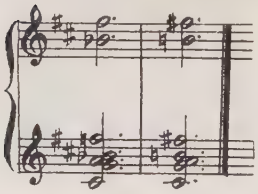
a) 38,7 ff. (schematisch):



Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus III-Mixturen; vgl. die aufwärts gestrichenen dreistimmigen Akkorde der l. H.! Gleichzeitig belegt es auch Typus V-Klangschärfung durch ostinate Töne; vgl. das besonders bei + schärfende Baß-gis!

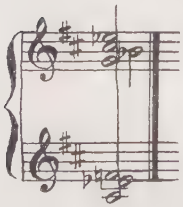
Prélude II,8:

a) 42,1 ff. (schematisch):



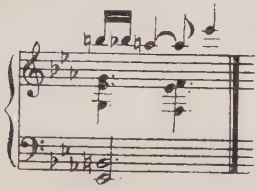
Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus II-Verschleierungs- und Reibungssekunden; vgl. das b im ersten und das fis im zweiten Takt, welche sich an den entsprechenden Sekunden des Sechsklangausschnittes nach Typus I reiben. Gleichzeitig belegt es auch Typus III; die Quinten der r. H. bilden Mixturen.

b) 43,1 und 44,9 (schematisch):

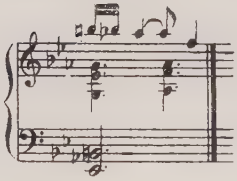


Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus V-Klangschärfung durch ostinate Töne; vgl. das abwärts gestrichene b der r. H., welches, von vorher ostinat, den Typus I-Klang schärft.

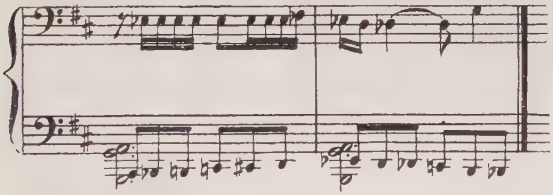
c) 45,4 (schematisch):



d) 45,6 (schematisch):

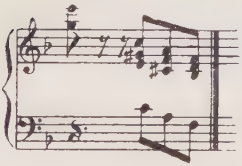


e) 48,3 ff. (schematisch):

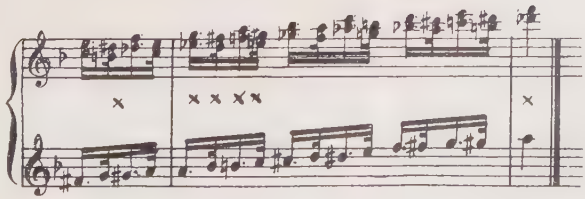


Prélude II,9:

a) 50,9 und 53,8:

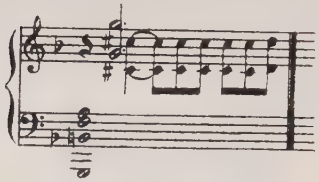


b) 53,2 ff. bei +.



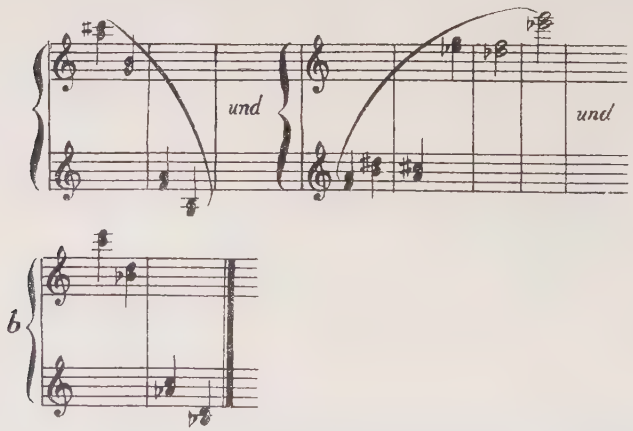
Prélude II,10:

a) 56,5 und 56,10 (schematisch):



Prélude II,11:

Ein harmonisch kaum zu analysierendes Stück. Wie der Titel schon sagt (Les tierces alternées), handelt es sich auch nicht so sehr um ein „impressionistisches" Präludium als vielmehr um eine Terzenetüde. Von Sonderharmonik ist daher fast nichts vertreten außer dem Typus I an Stellen, wo der (vorwiegend melodisch, nicht harmonisch diktierte) Sechzehntelfluß unterbrochen wird. So lesen wir 62,14 ff. diese Ganztonsechsklänge in gebrochener Form:

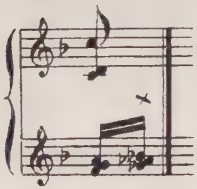


So wird impressionistischer Stil zur impressionistischen Manier; so übernimmt Debussy seine malerischen Vorwürfen entsprungene Harmonik für bloß „musikalische" Vorwürfe; so schreiben die sogenannten Impressionisten akkordtechnisch auf Debussy'sche Art bei

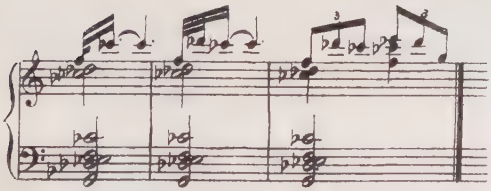
oft gänzlich unfarbigen Sujets. Im Gegensatz zu diesem Stück hat das folgende Präludium wieder einen „musikfremden" Titel, „Feuerwerk" nämlich. Von bunten Lichtern soll also durch Töne der Eindruck erzielt werden: ein echt impressionistischer Vorwurf! So ist denn auch die nächste Nummer eine Fundgrube für die Sonderharmonik des musikalischen Impressionismus.

Prélude II,12:

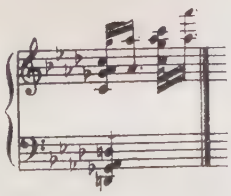
a) 67,1 — 67,2 — 67,3 — 67,4 (schematisch) bei +:



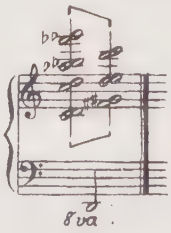
b) 70,5 ff. (schematisch):



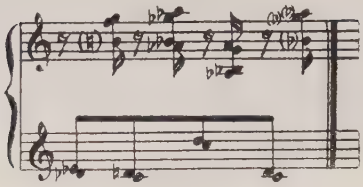
c) 72,5 und 72,6 (schematisch):



d) 73,7 ff. (schematisch):



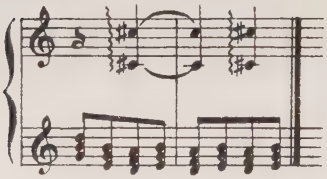
e) 77,1 ff. (schematisch):



Typus II — Verschleierungs- und Reibungssekunden.

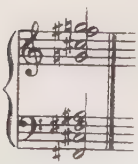
Prélude II,1:

a) 3,4 ff.:

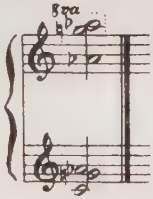


Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus III-Mixturen; vgl. die Dreiklänge der 1. H.!

b) 4,5 und 4,6 (schematisch):

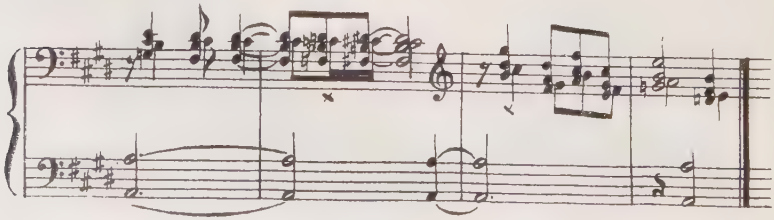


c) 6,11 (schematisch):



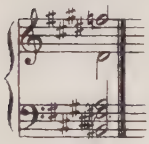
Prélude II,2:

a) 7,6 ff. (schematisch):



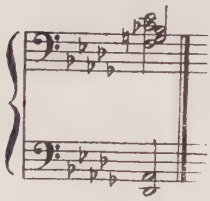
Die Sekunden des Typus II sind abwärts gestrichen. Das Zitat ist gleichzeitig ein Beleg für Typus III; die Akkorde der r. H. in den ersten 2 Takten sind Mixturen. Gleichzeitig belegt es auch Typus V-Klangschärfung durch ostiante Töne; vgl. das besonders bei + schärfende Baß-a!

b) 9,10 und 9,12 (schematisch):

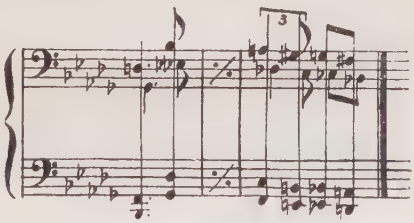


Prélude II,3:

a) 13,1 u. 13,2 (schemat.):

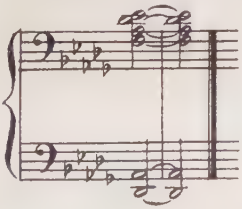


b) 13,18 ff. (schematisch):



Das Zitat II,3 — b ist gleichzeitig Beleg für Typus III-Mixturen; vgl. vor allem den dritten Takt!

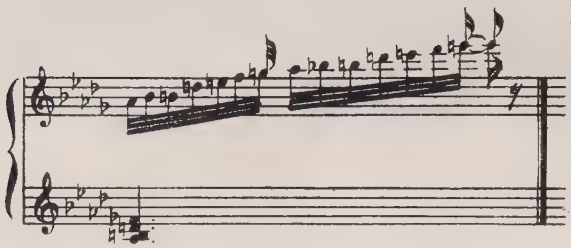
c) 15,14 ff. (schematisch):



Hier färbt verschleiernd das es über dem des der r. H.

Prélude II,4:

a) 17,6 (verdeutlicht):



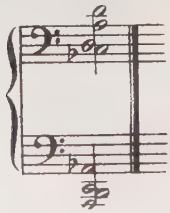
Während in der Passage der r. H. das dissonante b und e als Durchgänge auftreten, ist das (nach oben gestrichene) g bewußt als Reibungssekunde hingesetzt, denn die Passage geht im nächsten Takt nicht nach dem dreigestrichenen as weiter, sondert endigt (durch quasi synkopisches Auftreten betont sowie durch Bindebogen beschwert) auf dem „dissonanten" Ton g.

Prélude II,5:

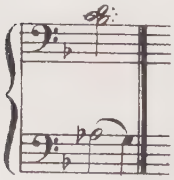
Ein mit vorwiegend traditioneller Akkordtechnik harmonisiertes Stück.

Prélude II,6:

a) 29,14 ff. — 30,3 ff. — 31,5 ff. — 33,9 ff. — 34,1 ff. und, transponiert, auch 35,1 ff. (schematisch):

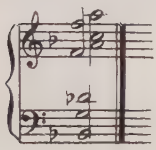


b) 30,1 und 33,15 (schematisch)



Hier ist das as zwar Vorbehalt vor g, das c jedoch färbende, funktionslose Sekunde.

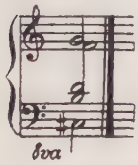
c) 35,10 und 35,12 (schematisch):



Hier reiben sich die abwärtsgestrichenen Noten der r. H., Ton a und c, an dem b und des der F-Mollsubdominante.

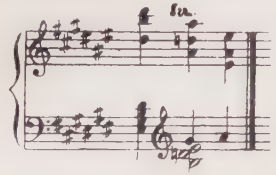
Prélude II,7:

a) 36,2:

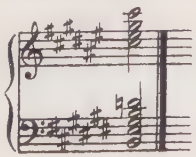


Das (mit diesem Takt frei einsetzende) Baß-cis schärft gegen das d des aufwärts gestrichenen Akkordes.

b) 37,8:



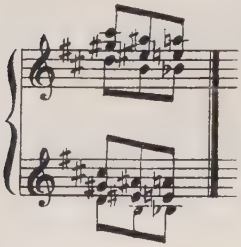
c) 41,1 und 41,2 (schematisch):



Prélude II,8:

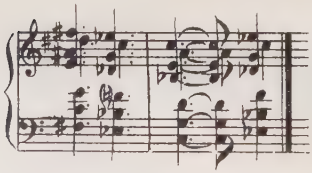
a) S. unter Typus I — II,8 — a.

b) 42,4 und 42,6 sowie, transponiert, auch 42,7 (schematisch):



Hier reiben sich die in beiden Händen abwärts gestrichenen Noten an den entsprechenden Sekunden der Quartenzweiklänge. Durch letztere ist das Zitat gleichzeitig ein Beleg für Typus IV.

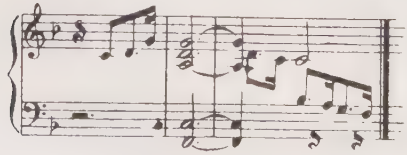
c) 47,2 ff. (schematisch):



Die abwärts gestrichene Note der r. H. reibt sich an den Tönen der Nonenakkorde.

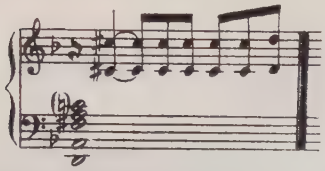
Prélude II,9:

a) 54,5 ff. (schematisch):



Prélude II,10:

55,7 und 55,9 (schematisch):

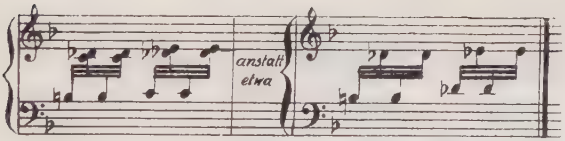


Prélude II,11:

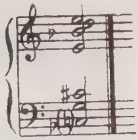
S. hierzu die Bemerkung Verfassers bei II,11 unter Typus I.

Prélude II,12:

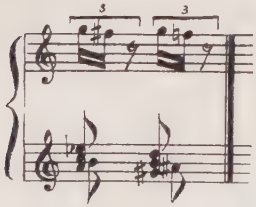
a) 68,8 ff. heißt es:



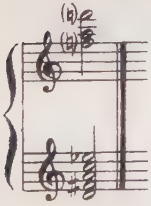
b) 70,3 u. 70,4 (schematisch):



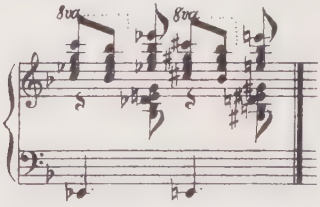
c) 73,6, auch vorher (schematisch und enharmonisch verdeutlicht):



d) 75,6 (schematisch):



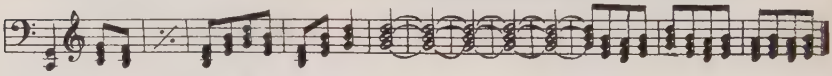
e) 78,6 ff. (schematisch):



Typus III — Mixturen.

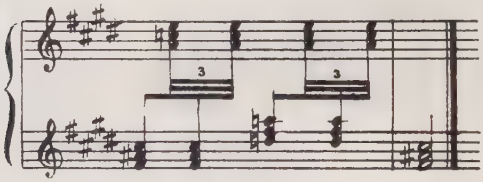
Prélude II,1:

a) S. unter Typus II — II,1 — a. b) S. unter Typus VI — II,1 — a.
c) 2,1 bis 3,5 in der l. H. (schematisch):



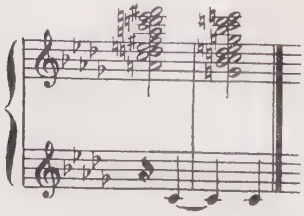
Prélude II,2:

a) S. unter Typus I — II,2 — a.
b) S. unter Typus II — II,2 — a.
c) 9,4 und 9,5:



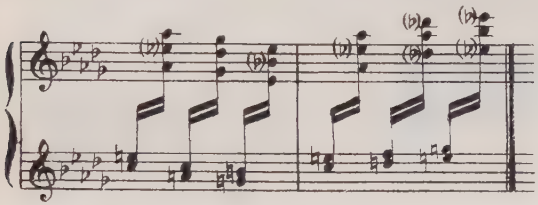
Prélude II,3:

a) S. unter Typus II — II,3 — b.
b) S. unter Typus V — II,3 — a.
c) S. unter Typus V — II,3 — d.
d) 15,12 ff. (schematisch):



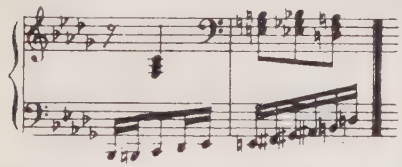
Prélude II,4:

a) 16,1 ff. und 17,8 ff. und 22,7 ff. (schematisch):



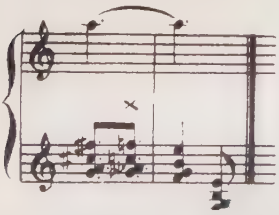
In der l. H. Terzmixturen in C-Dur, in der r. H. Quintmixturen in Des-Dur. Damit ist dieses Zitat gleichzeitig ein Beleg für Typus VI-polytonaloide Partien.

b) 18,5 ff!:



Der zweite Takt des Zitates ist gleichzeitig ein Beleg für Typus VI-polytonaloide Partien; zu den Mixturen der r. H. ertönt in der l. H. ein Stück h-moll-Tonleiter.

c) 21,3 ff. und 21,20 ff. (schematisch):



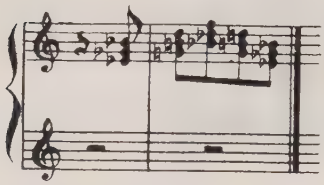
Das Zitat ist gleichzeitig ein Beleg für Typus V-Klangschärfung durch ostinate Töne; vgl. das besonders bei dem Akkord unter + schärfende a der r. H.!

Prélude II,5:

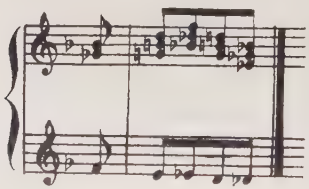
Ein mit vorwiegend traditioneller Akkordtechnik harmonisiertes Stück.

Prélude II,6:

a) 29,1 und 29,3 und 32,1:



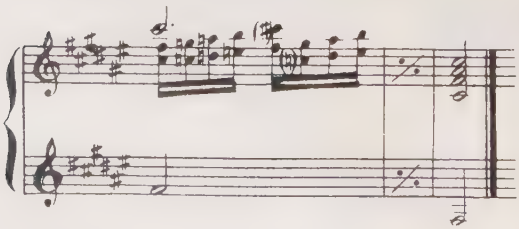
Diese Dreiklangsmixturen sind ein Hauptingredienz des Stückes und offenbaren die tonartsprengende Tendenz dieses Typus besonders deutlich, wenn sie, wie beim folgenden Zitat, als Harmonisierung einer chromatischen Linie auftauchen (s. hierzu S. 66 ff); das Beispiel steht auf 32,13 und 35,8 sowie, transponiert, auch 35,9:



Prélude II,7:

a) S. unter Typus I — II,7 — a.

b) 41,6 bis 41,8 (schematisch):



Prélude II,8:

a) S. unter Typus I — II,8 — a.

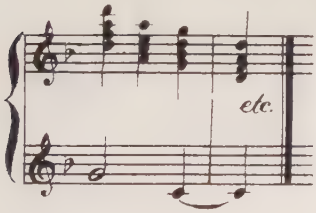
b) 44,3 ff. in der l. H.:

Prélude II,9:

Hier fehlt Typus III; es herrscht reines F-Dur.

Prélude II,10:

e) 55,3 ff. und, transponiert, auch 57,6 ff.:

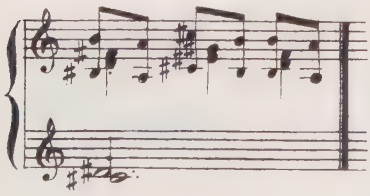


Prélude II,11:

S. hierzu die Bemerkung des Verfassers bei II,11 unter Typus I.

Prélude II,12:

a) 73,1 (schematisch):



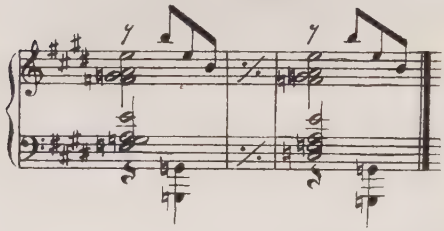
Typus IV — Quartenzwölfklang.

Prélude II,1:

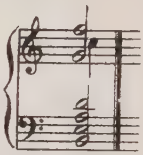
Dieses Stück benützt fast ausschließlich Typus VI (s. d.).

Prélude II,2:

a) 7,12 bis 7,14:



sind Umkehrungen von:

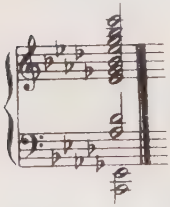


Prélude II,3:

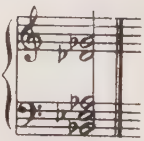
Dieses Stück benützt in erster Linie Typus V (s. d.).

Prélude II,4:

a) 18,1 (schematisch):

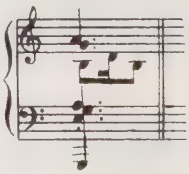


ist eine Umkehrung des folgenden Akkordes:



b) Der Quartenzwölfklangsausschnitt:

erscheint 21,12 bis 21,15 in dieser Form:



Prélude II,5:

Ein mit vorwiegend traditioneller Akkordtechnik harmonisiertes Stück.

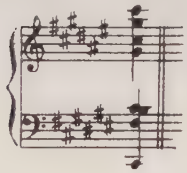
Prélude II,6:

In ausgesprochener Form fehlt Typus IV in diesem Stück.

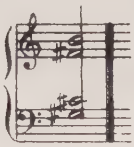
Prélude II,7:

Dieser Ausschnitt aus

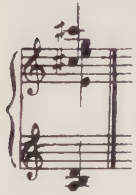
a) 38,3:



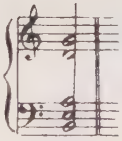
ist Umkehrung des Quartenvierklangs:



b) 38,5:



ist Umkehrung des Quartenfünfklangs:

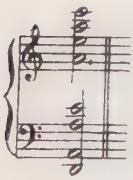


und durch das (aufwärts gestrichene) von vorher ostinat beibehaltene cis gleichzeitig Beleg für Typus V, indem es gegen die Oberstimme der l. H., Ton d, schärfend auftritt.

Prélude II,8:

a) S. unter Typus II — II,8 — b.

b) 43,5 (schematisch):

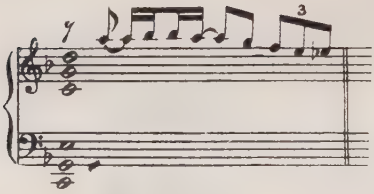


Prélude II,9:

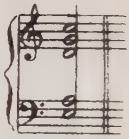
Typus IV fehlt hier wegen fast durchweg vorliegender F-Harmonisierung.

Prélude II,10:

a) 57,8 ff.:



Ist eine andere Ordnung der Töne des Akkordes:

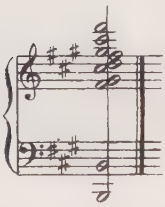


Prélude II,11:

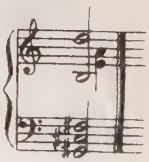
S. hierzu die Bemerkung Verfassers bei II,11 unter Typus I.

Prélude II,12:

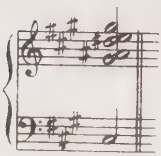
a) 74,3 (schematisch):



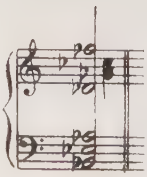
Läßt nur die schwarzen Noten aus von:



b) 74,4 (schematisch):



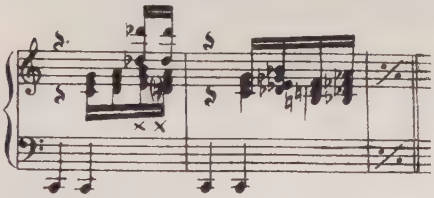
Läßt nur die schwarzen Noten aus von:



Typus V — Klangschärfung durch ostinate Töne.

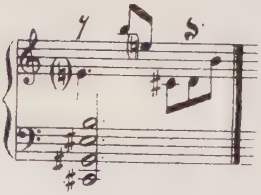
Prélude II,1:

a) S. unter Typus VI — II,1 —a.
b) 6,7 besonders bei + (schematisch):



Prélude II,2:

a) S. unter Typus II — II,2 — a.
b) 8,1:



Hier schärft das e der r. H., welches durch auffallendes Erscheinen während der drei vorangehenden Takte „ostinat" geworden ist.

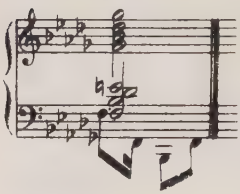
Prélude II,3:

Das Stück ist ein Musterbeispiel dieses Typus V. Sein ostinates des-as (später b-f) führt zu den interessantesten Klangschärfungen.

a) 12,9 ff. (schematisch):

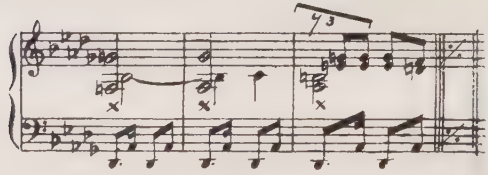
Gleichzeitig Beleg für III-Mixturen: die Akkordsäulen der r. H.!

b) 13,15:



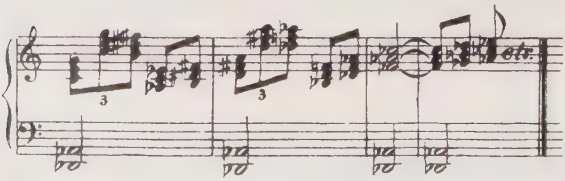
Hier schürft das f des ostinaten Habanera-Rhytmus gegen ges und e in den Oberstimmen.

c) 14,15 ff.:



Das Zitat ist gleichzeitig Beleg für Typus I-Ganztonsechsklang; vgl. den Akkord des-f-h-g bei +! Gleichzeitig belegt es auch Typus VI-polytonaloide Partien; gegen das C-Dur der r. H. klingt im Baß Des-Dur.

d) 13,3 ff. (schematisch):



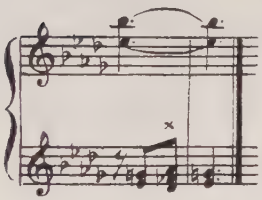
Das Zitat belegt mit seinen Dreiklangsmixturen gleichzeitig den Typus III; s. die r. H.!

Prélude II,4:

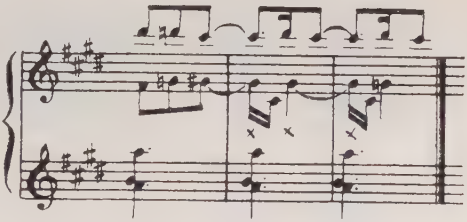
a) S. unter Typus I — II,4 — d.

b) S. unter Typus III — II,4 — c.

c) 16,9 ff. (schematisch):



d) 18,9 ff. (verdeutlicht) bei +:

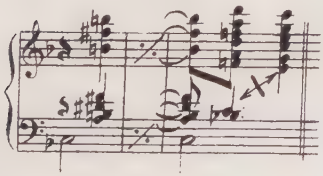


Prélude II,5:

Ein mit vorwiegend traditioneller Akkordtechnik harmonisiertes Stück.

Prélude II,6:

a) 31,1 ff. und 34,13 ff.:



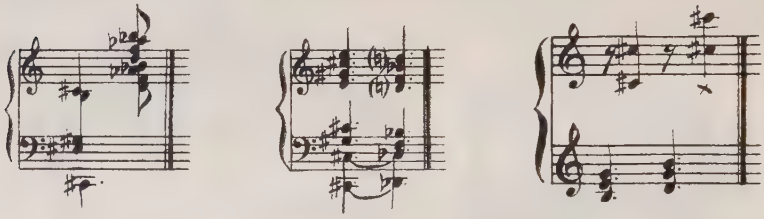
Von dem c des Basses könnte man sagen, daß es, zu einem Septakkord über h erklingend, die Harmonie des 3. Taktes bei + antiziiert; da es aber so betont ostinat und klangschärfend auftritt, rechnet es u. E. mit größerem Rechte zum Typus V.

P r é l u d e I I,7:

a) S. unter Tydus I — II,7 — a.

b) S. unter Typus IV — II,7 — b.

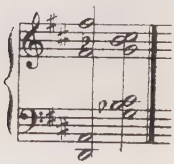
c) 36,3 (schematisch): d) 37,2 (schematisch): e) 41,4 und 41,5 bei +:



P r é l u d e I I,8:

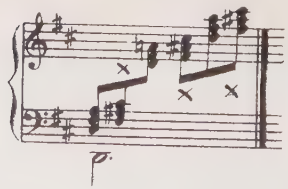
a) S. unter Typus I — II,8 — b.

b) 43,8 und 43,9 sowie, transponiert, auch 45,9 (schematisch);



Der aufwärts gestrichene Akkord ist ostinat und schärft alle Töne des abwärts gestrichenen.

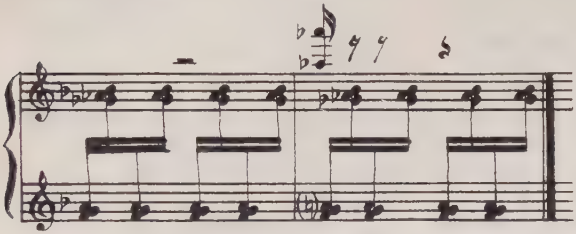
c) Die ganze S. 49 (schematisch) bei +:



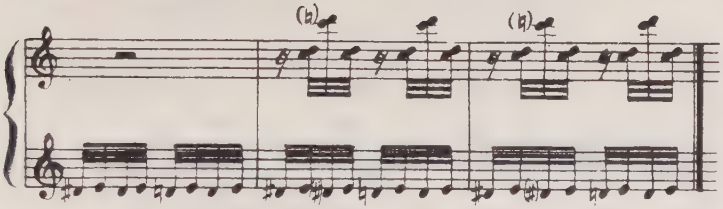
P r é l u d e I I,9 und I I,10 enthält keine Vertreter von Typus V; das Gleiche gilt von P r é l u d e I I,11 — s. zu letzterem die Bemerkung Verfassers bei II,11 unter Typus I.

Prélude II,12:

a) 66,4 — 66,6 — 67,5 — 67,6 — 68,1 und 68,2 (schematisch):



b) 76,5 (verdeutlicht):

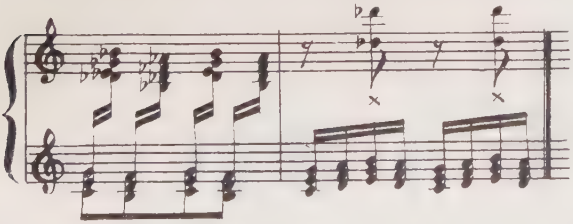


Typus VI — Polytonaloide Partien.

Prélude II,1:

Das Stück ist ein Musterbeispiel für Typus VI; es besteht aus fast lauter polytonaloid entstandenen Kleinsekund-„Dissonanzen".

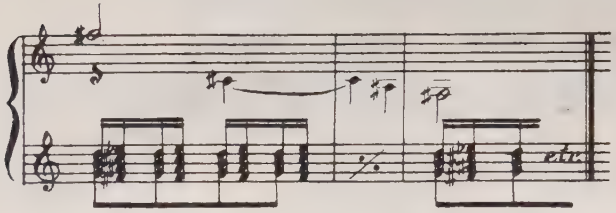
a) 1,1 ff. — 4,1 ff. und 6,6 ff. (schematisch):



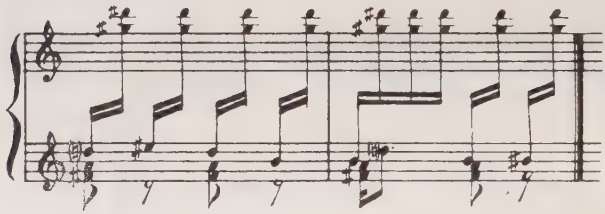
Das Zitat belegt gleichzeitig Typus III und Typus V, vgl. die Dreiklangsmixturen der l. H. resp. die Klangschärfung

durch den Ton des bei +, der in jedem Akkord des 1. Taktes vorkommt, also ostinat ist!

b) 2,8 ff. (schematisch):

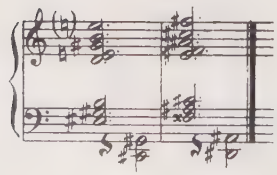


c) 5,1 ff. und, transponiert, auch 5,4 ff. (schematisch):



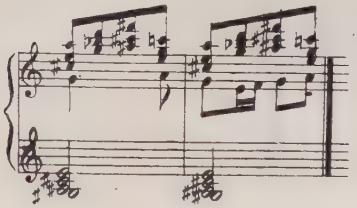
Prélude II,2:

a) 7,2 und 7,3 (schematisch und verdeutlicht); 10,2 ist gleich 7,2:



Die r. H. intoniert Dominanten von A resp. H, die l. H. gleichzeitig solche von Fis resp. Gis.

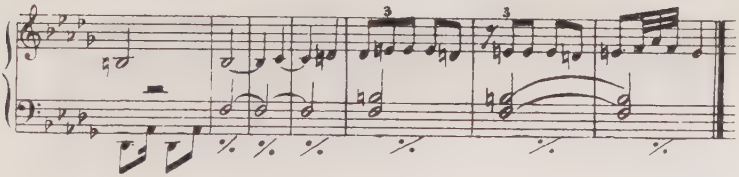
b) 8,11 ff. (schematisch und verdeutlicht).



In der l. H. ertönen die Noten eines gis-moll-Subdominante, in der r. H. gleichzeitig Harmonien, die etwa zu D-Dur gehören.

Prélude II,3:

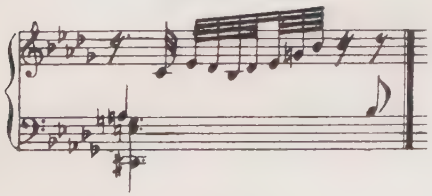
a) S. unter Typus V — II,3 — c.
b) 11,5 ff.:



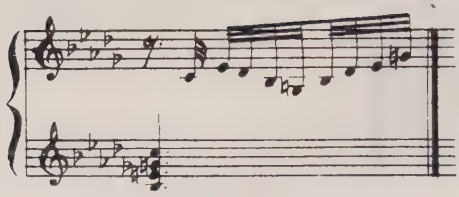
Die r. H. bringt eine C-Melodie (nebst entsprechender Harmonisierung) die l. H. bringt einen Des-Ostinato.

Prélude II,4:

a) S. unter Typus I — II,4 — b.
b) S. unter Typus III — II,4 — a.
c) S. unter Typus III — II,4 — b.
d) 20,1 (verdeutlicht):



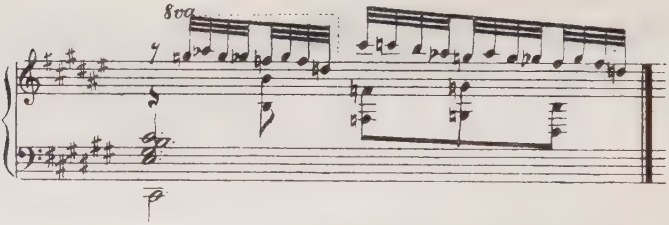
e) 20,5.



Prélude II,5 ist ein mit vorwiegend traditioneller Akkordtechnik harmonisiertes Stück, und in Prélude II,6 fehlen ausgesprochene polytonaloide Partien.

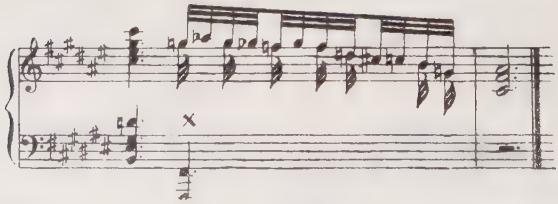
Prélude II,7:

a) 36,5:



In der l. H. ein Septakkord über cis, in der r. H. ein gebrochener Septakkord über g.

b) 41,2 ff. (schematisch):

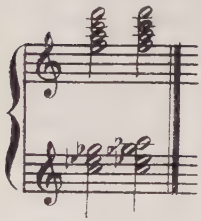


Während die l. H. bei ⊣ das später bestätigte Fis antizipiert, erklingt rechts eine Passage, die als Gerippe den (abwärts gestrichenen) Septakkord über g hat.

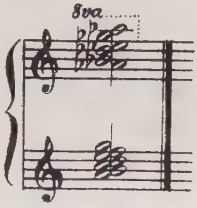
Die Préludes II,8 und II,9 und II,10 enthalten keine polytonaloiden Partien, desgleichen Prélude II,1; letzteres angehend, so verweisen wir auf unsere Bemerkung zu II,11 unter Typus I

Prélude II,12:

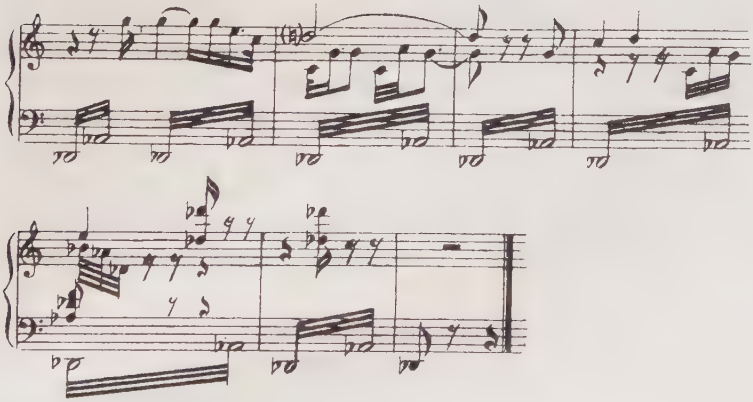
a) 75,6 (schematisch):



b) 79,1 (schematisch):



c) 79,5 ff.:



Schluss.

Nachdem einmal das gehäufte Auftauchen charakteristischer Harmoniewendungen in den Präludien 1 bis 12 Veranlassung gab, sechs Grundtypen dieser Sonder-Akkordtechnik aufzustellen, nachdem das andere Mal diese sechs Grundformen durch die Präludien 13 bis 24 bestätigt wurden, darf als erwiesen gelten, daß die Harmonik des musikalischen Impressionismus — als dessen bezeichnendstes Werk wir eben diese Präludien erkannt hatten — ihre besondere Note durch eine relativ kurze Reihe von akkordischen Eigenheiten erhält. Die sechs Typen der letzteren mischen sich zwanglos mit Vertretern traditioneller, d. i. klassisch-romantischer Harmonietechnik. Auch entstehen und verschwinden die sechs Typen nicht mit dem Impressionismus; sie sind, wie alles in der Kunst, Entwicklungsergebnisse: vorhanden schon in vorimpressionistischer, gebräuchlich noch in heutiger Musik; was sie typisch macht für den musikalischen Impressionismus, ist lediglich ihre Häufung. Die Häufung der sechs Typen angehend, so vermehrt oder vermindert sich diese, je nachdem der Vorwurf des Stückes mehr materialfremd-malerischer oder mehr materialeigen-musikalischer Natur ist; im Rahmen der behandelten 24 Präludien sind die zwei entgegengesetzten Extreme etwa Feux d'artifice und La fille aux cheveux de lin: hier — Liebeslied — ein mit reiner Funktionsharmonik bearbeitetes Ges-Dur, dort — farbige Lichter, völlig musikfremdes Sujet also — dichtestes Auftreten wohl der 6 Typen unter sämtlichen 24 Präludien; zwischen beiden Extremen erscheinen alle Grade der Mischung von Tradition und impressionistischem Fortschritt.

An Versuchen, Debussys Eigentechnik im Akkordischen auf einen Generalnenner zu bringen, hat es nicht gefehlt. Am häufigsten begegnet man der Auffassung, die impressionistische Harmonik rekrutiere sich in erster Linie aus den Intervallen der Ganztonleiter, benütze vor allem den „übermäßigen Dreiklang". Demgegenüber spricht Riemann von dem Bestreben Debussys, die höheren Obertöne in seine Akkordik systematisch einzubeziehen. Ähnlich ist die Einstellung André Suarès' zu diesem Problem; für ihn ist „l'accord d'onzième naturelle", der

leitereigene Undezimenakkord also, das Hauptkriterium für Debussys Harmonik. U. E. übersehen jedoch alle genannten Versuche einer Synthese ein Wesentliches: man interpretiert auf der Basis der Stufentheorie und des Terzenaufbaus, anstatt die deutlich erkennbare Abkehr Debussys von dieser Tradition, seinen bewußten Bruch mit der Akkordtechnik des 19. Jahrhunderts — deren „Ausnahmen" zu „Regeln" gemacht und um neue „Willkürlichkeiten" bereichert werden — den bezüglichen Betrachtungen zugrunde zu legen. Debussy ist der erste Meister, welcher hinter das Dogma von der Notwendigkeit der Tonalität, d. h. des Bezogenseins aller harmonischen Vorgänge einer Komposition auf einen Grundton, eine Fragezeichen setzt; er erhebt die seitens der Romantik begonnene Zersetzung der Tonart zum System und schafft damit die Vorbedingungen für die Harmonietechnik der jüngsten Moderne; die Frage Setacciolis „Debussy è un innovatore?" wäre demnach zu bejahen: ein harmonischer Neuerer ist der Komponist der 24 Präludien zweifellos gewesen. Inwiefern nun unsere 9 Typen tonalitätsauflösend wirken, das sei abschließend zusammengefaßt, und zwar sind sie hierbei nicht nach ihren Nummern, sondern nach dem Grade der Häufigkeit ihres Auftretens geordnet angeführt, während gleichzeitig der Versuch gemacht wird, die Genesis der von Typus zu Typus fortschreitenden Revolutionierung der Akkordtechnik durch die Harmonik des musikalischen Impressionismus in aller Kürze zu skizzieren.

Unstreitig am meisten begegnet der vagierende Ganztonsechsklang des Typus I. Jede seiner zwei Erscheinungsformen gehört, indem jeder Akkordton Leitton werden kann, durch Enharmonik zu je 6 Dur- und Molltonarten; damit sind wir durch ihn mit allen 24 Dur-respektive Molltonarten unmittelbar verbunden. Durch diese Eigenschaften wirkt der vorliegende Vielklang schon im Rahmen tonartsbewußter Funktionsharmonik, die ihn oder Ausschnitte aus seiner Gänze als „Alteration" ihrer Standardakkorde interpretiert, „beunruhigend". Auch Debussy verwendet den Ganztonsechsklang als Stellvertreter von Funktionsträgern traditioneller Prägung. Häufiger aber setzt er ihn als selbständigen harmonischen Wert hin. In dem Augenblick, da diese Verselbständigung, diese

Loslösung von jeder Art Alterations- oder Stimmführungsauffassung erfolgt, trennen sich die Wege von klassisch-romantischer Tradition und impressionistischem Fortschritt. Ein selbständiger Ganztonsechsklang aber ist tonartlos. Mag auch — meist mehr für das Auge als für das Ohr — früher oder später der harmonische Verlauf wieder in Dreiklangsakkordik einmünden (was keinesfalls die Regel ist), das Resultat selbständig auftretender Ganztonsechsklänge ist dennoch: Tonartzersetzung. Diesem Resultat entsprechend ist auch der nächsthäufige Typus derjenige, welcher Verundeutlichung von dem Ohr geläufigen, funktionellen Drei-, Vier- oder Fünfklängen durch funktionslos beigefügte, lediglich färbende Zusatztöne anstrebt: der Typus II der Verschleierungs- und Reibungssekunden. Denn sobald man sich gewöhnt hat, den Ganztonsechsklang als selbständige Bildung hinzunehmen, stellt sich automatisch das Bedürfnis ein, funktions-harmonische Partien — entweder um den Gegensatz zwischen diesen und dem Typus I tunlichst auszugleichen, oder weil nach letzterem Dreiklangsharmonik quasi simpel anmutet — hinsichtlich ihres tonalen Charakters zu verschleiern. Solche Verschleierung herbeizuführen, dient neben dem nach Typus II den Terzenaufbau allgemein üblicher Akkorde durch Zusatzsekunden ausfüllenden Verfahren noch ein zweites, dem ersten nahe verwandtes: die Klangschärfung durch ostinate Töne des Typus V, welcher denn auch quantitativ unter unseren 6 Grundformen an dritter Stelle steht. Der geringe Unterschied zwischen Typus II und Typus V besteht darin, daß jener die Verschleierung harmonischer Alltäglichkeiten respektive ihre klangliche Schärfung willkürlich vornimmt, während dieser dasselbe durch liegende oder immer wieder anzuschlagende gleiche Noten mehr systematisch erreicht. Der Unterschied jedoch zwsichen Typus V und den längst vorher üblichen Orgelpunkten oder liegenden Noten in Mittel- und Oberstimmen ist bedeutend: Orgelpunkte oder liegende Noten treten „konsonant" ein und laufen „konsonant" aus. Debussys Klangschärfung durch ostinate Töne dagegen erfolgt — oft nach Art von Typus II willkürlich beginnend — meistens mit freiem Ein- und ungebundenem Austritt. Auf dem Wege, den er durch die Tonalitätsverbrämung vermittelst der Typen II und V

einschlug, weiterschreitend gelangt der Komponist, indem er dem Differenzierungsbedürfnis seines Ohres verstärkt nachgibt, über die Verundeutlichung einer Tonalität zwangläufig zur Spaltung seiner Harmonik in zwei oder mehr gleichzeitig erklingende Tonalitäten. Ausgesprochen bi- oder polytonal wären die bezüglichen Abschnitte erst, wenn in sämtlichen gleichzeitig erklingenden Tonarten auch kadenziert würde. Bis zu dieser ausgeprägten Erscheinungsform der Spaltung gelangt jedoch Debussy nicht; die vierthäufigste Grundform seiner Sonderharmonik wurde daher polytonaloide Partien (Typus VI) genannt. Quantitativ an fünfter Stelle stehen die Mixturen des Typus III. Sie ähneln oft Sequenzen, sind jedoch keine; denn Sequenzen werden beliebig oft wiederholte Transpositionen eines oder mehrerer funktioneller Vorgänge genannt, während Mixturen keinerlei funktionelle Bedeutung haben. Mit gewisser Berechtigung hätte der Typus III auch etwa „Debussy'scher Fauxbourdon" heißen können; da der Fauxbourdon jedoch nur Terzen und Sexten bezeichnet, die über einem Grundton, ständig parallel mit diesem dahinlaufen, wählte Verfasser den Namen Mixturen (nach Erpf); denn die Orgelmixtur läßt Terzen, Quinten, Septimen und Oktaven mit dem Grundton parallel gehen, ist also äußerlich mit unserem Typus III nahe verwandt. Innerlich verwandt sind die impressionistischen Mixturen mit dem Typus VI, und zwar dann, wenn ihre afunktionellen Mehrklangsreihen nicht allein stehen, sondern als Harmonisierung einer Melodie erklingen (S. Beispiel 58 auf Seite 52, Beispiel 69 auf Seite 54 u. a. m.); der so entstehende Ohreneindruck ist dem der Polytonaloidität sehr ähnlich. Der Entschluß, einem tonartlosen Mehrklang wie dem Typus I harmonische Selbständigkeit zuzuerkennen, führte, wie wir sahen, zur Verschleierung, letztere, zum Prinzip erhoben, zur Spaltung der Tonalität. Der letzte Schritt, den Debussy auf dem eingeschlagenen Wege tat, war die Schaffung eines Mehrklangskomplexes, den wir Typus IV oder Quartenzwölfklang nannten, und der am wenigsten oft auftaucht. Alle bisherigen Sonderbildungen hatten eine Brücke nach rückwärts, zur Tradition; wenn sie auch meist selbständig auftraten, so wohnte ihnen doch die Möglichkeit inne, traditionell gedeutet zu werden und fort-

zuschreiten: daher ihre relative Häufung im Vergleich mit Typus IV. Der Quartenzwölfklang, selbständig hingesetzt und nicht nur durch Stimmführung entstanden, ist ohne Beziehung zur Tradition. Auch mit Hilfe spitzfindigster Enharmonik ist es nicht möglich, aus ihm irgendwie „regelmäßig" fortzuschreiten. Seine Probleme versucht eine spätere, um 1900 in die Welt getretene Generation zu lösen. Für den 1862 geborenen Debussy ist seine gehäufte Anwendung der „letzte Schritt" vorwärts gewesen.

Curriculum vitae.

Ich wurde am 18. 11. 1893 zu Magdeburg als Sohn des Kaufmanns Hermann Wartisch und seiner Ehefrau Margarete, geb. Geschke, geboren und bin preußischer Staatsangehörigkeit. Nach Absolvierung des Kgl. Domgymnasiums zu Magdeburg studierte ich 1912—14 fünf Semester Musikwissenschaft an der Universität Berlin sowie bei verschiedenen Meistern dort Komposition, Klavierspiel und das Kapellmeisterfach. 1914—18 stand ich als Reserveoffizier im Felde. Von 1920 an war ich in verschiedenen Städten Theaterkapellmeister und Konzertdirigent, trat auch als Komponist mit Kammermusik, einer Oper etc. vor die Öffentlichkeit und unterbrach diese Tätigkeit, um in Erlangen mein wissenschaftliches Studium abzuschließen. Nach meiner Promotion dortselbst ging ich im September 1928 nach Kaiserslautern, wo ich zur Zeit noch als erster Kapellmeister der Pfälzischen Städtebundoper und Komponist lebe.

Otto Wartisch.